Heft 81.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DIE BERNWARDSTÜR ZU HILDESHEIM

VON

FRANZ DIBELIUS

MIT 3 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 16 TAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1907

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) in Strassburg.

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894.)

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50

2. **Meyer-Altona, Ernst,** Dr., Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. 3. —

3. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50

4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —

5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5. —

6. **Weisbach, Werner,** Dr., Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —

7. **Kautzsch, Rudolf,** Dr., Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —

8. **Weisbach, Werner,** Dr., Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —

9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. 15. —

10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. 6. —

11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr., Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50

12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —

13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —

14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —

15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —

16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —

17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —

18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —

19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —

20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —

21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —

22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. 10. —

23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —

24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —

25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6. —

26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
81. HEFT.

DIE BERNWARDSTÜR ZU HILDESHEIM

VON

FRANZ DIBELIUS

MIT 3 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 16 TAFELN

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1907

HERRN

PROFESSOR D. DR. NIKOLAUS MÜLLER

IN DANKBARER VEREHRUNG

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/diebernwardstrzu00dibe

VORWORT.

Die beiden großen Bronzewerke im Hildesheimer Dome, die Bischof Bernwards Namen tragen, die Bernwardstür und die Bernwardssäule, gehören zu den bekanntesten Werken der deutschen Frühkunst. Es gibt wohl keine Kunstgeschichte, in der sie nicht mit Ehren genannt würden, und wer sich näher mit ihnen beschäftigen will, findet eine reichliche Literatur vor. Es seien hier besonders genannt die Schriften von H. Cuno über „Die ehernen Türflügel am Dome zu Hildesheim“ und von E. O. Wiecker über „Die Bernwardssäule zu Hildesheim“, der eine Einzelfrage herausgreifende Aufsatz von Adolf Bertram „Die Türen von St. Sabina in Rom, das Vorbild der Bernwardstüren“, der kurze, aber mancherlei feine Bemerkungen enthaltende Vortrag von W. A. Neumann, „S. Bernwardus von Hildesheim in seiner Zeit“ (Mitteilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie, N. F., 5. Jahrgang), und als beste Zusammenfassung der bisherigen Ergebnisse der Forschung das reich ausgestattete Werk von Stephan Beissel, „Der heilige Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst“ (Hildesheim 1895).

Es schien mir, daß in diesen Schriften einige wichtige Fragen noch nicht genügend behandelt seien. Bei der Dürftigkeit der Quellennachrichten, deren Echtheit zum Teil noch bezweifelt wird, herrscht über Zeit und Umstände der Entstehung der Bronzen große Unklarheit. Ich suchte zunächst die Entstehungszeit beider Werke mit Hilfe äußerer Zeugnisse und innerer Gründe möglichst aufs Jahr zu bestimmen; diese Untersuchung bildet den zweiten Teil der vorliegenden Arbeit. Das ältere der beiden Werke, die Bernwardstür, tritt dadurch in einen engen zeitlichen Zusammenhang mit einem anderen Denkmal des deutschen Erzgusses aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts, und da der zeitlichen Berührung eine Verwandt-

schaft in der Form und in der Technik entspricht, glaube ich damit einen Weg gefunden zu haben zur Beantwortung der weiteren Frage, woher die Erzgießkunst in Hildesheim eingeführt wurde. Dieser Frage ist der dritte Teil gewidmet.

Im ersten Teil behandle ich die Reliefdarstellungen der Bernwardstür. Auf die Verwandtschaft der Adam- und Evabilder mit den entsprechenden Malereien der karolingischen Bibeln aus Tours haben bereits Neumann und Beissel kurz hingewiesen. Eine eingehende Vergleichung schien mir besonders deshalb nützlich, weil sich gerade an den Unterschieden von der vorauszusetzenden Vorlage die künstlerische Eigenart des Hildesheimer Meisters deutlich machen läßt.

Die Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich Herrn Professor D. Dr. Nik. Müller, der auch den Fortgang meiner Untersuchung mit stets reger, fördernder Teilnahme begleitete. Für zahlreiche wertvolle Hinweise bin ich den Herren Privatdozent Dr. Haack in Erlangen, Professor Dr. Bulle in Erlangen und Dr. Haseloff in Rom zu lebhaftem Danke verpflichtet; von Dr. Haseloff stammen auch einige der zu den Abbildungen benutzten photographischen Aufnahmen. Der Herr Bischof von Hildesheim, Dr. Bertram, förderte meine Arbeit in einem der wesentlichsten Punkte, indem er mir die Möglichkeit gab, die Bronzemischung der Bernwardstür chemisch untersuchen zu lassen. Daß ich sie mit der Legierung der Willigistür in Mainz vergleichen konnte, verdanke ich Herrn Prälaten D. Schneider in Mainz. Er hatte die große Güte, eine Analyse der Bronze, die er für sich hatte anfertigen lassen und zu eigener Verwertung zurückgelegt hatte, auf meine Bitte mir zur ersten Veröffentlichung zu überlassen. In allen die Technik des Bronzegusses betreffenden Fragen war mir Herr Felix Görling, Direktor der Aktiengesellschaft vormals H. Gladenbeck und Sohn in Friedrichshagen bei Berlin ein stets bereitwilliger, freundlicher Berater. Allen Genannten möchte ich an dieser Stelle noch einmal herzlichen Dank sagen.

Naumburg am Queis, den 23. Februar 1907.

FRANZ DIBELIUS.

INHALT.

Seite

Vorwort V

Vorbemerkung 1

Erster Teil. Die Bilder der Bernwardstür 3

Erster Abschnitt. Adam und Eva 5

1. Die Erschaffung Adams, S. 5. — 2. Die Zuführung Evas, S. 13. — 3. Der Sündenfall, S. 16. — 4. Das Strafgericht, S. 20. — 5. Die Austreibung, S. 25. — 6. Die Arbeit, S. 29. — 7. Die Quelle der Adam- und Evabilder, S. 37.

Zweiter Abschnitt. Kain und Abel 42

1. Das Opfer, S. 42. — 2. Der Brudermord, S. 44.

Dritter Abschnitt. Die neutestamentlichen Bilder . . . 48

1. Die Verkündigung, S. 48. — 2. Die Geburt, S. 52. — 3. Die heiligen drei Könige, S. 57. — 4. Der Tempelgang, S. 59. — 5. Die Verurteilung, S. 60. — 6. Die Kreuzigung, S. 64. — 7. Die Frauen am Grabe, S. 68. — 8. Magdalena, S. 69. — 9. Zusammenfassung, S. 72.

Zweiter Teil. Die Entstehungszeit der Erzgußwerke Bernwards von Hildesheim 75

1. Die Inschrift der Bernwardstür. (Untere Grenze für die Entstehungszeit der Tür) 77
2. Die Zusammensetzung der Vita Bernwardi. (Obere Grenze für die Entstehungszeit der Tür) 91
3. Bernwardstür und Bernwardssäule. (Entstehungszeit der Bernwardssäule) 103

Dritter Teil. Willigistür und Bernwardstür 115

Erster Abschnitt. Der ästhetische Zusammenhang . . 117

Zweiter Abschnitt. Der technische Zusammenhang . 133

Dritter Abschnitt. Der zeitliche Zusammenhang . . 137

Vierter Abschnitt. Ergebnisse 147

Register 151

ABKÜRZUNGEN.

AH = Annales Hildesheimenses (SS III, 18 ff.).
CH = Chronicon Hildesheimense (SS VII, 845 ff.).
SS = Monumenta Germaniae historica ed. Pertz Abteilung Scriptores.
VB = Vita Bernwardi episcopi Hildesheimensis auctore Tangmaro (SS IV, 754 ff.).
VG = Wolfherii vita Godehardi episcopi prior (SS XI, 167 ff.).

Garrucci = Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa scritta dal P. Raffaele Garrucci Prato 1873—1880.

Tikkanen = J. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marko in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Kottonbibel. Acta societatis scientiarum Fennicae Tomus XVII Helsingforsiae 1891. Sonderdruck Helsingfors 1889.

Venturi = A. Venturi, Storia dell' arte italiana. Mailand 1900 ff.

VORBEMERKUNG.

Die Tür, von der in diesem Buche die Rede ist, befindet sich im Dome zu Hildesheim; sie schließt dort die westliche Vorhalle gegen das Kirchenschiff ab. Sie besteht aus zwei aus Bronze gegossenen Flügeln, die 4,72 m hoch und 1,15 m breit sind.[1] *Sie unterscheidet sich dadurch von modernen Bronzetüren, daß die Flügel nicht hohl, sondern voll gegossen sind. Beim Gusse haben sie sich stark gezogen, sie zeigen beide eine Ausbiegung nach hinten, die den ästhetischen Eindruck sehr beeinträchtigt.*

Die Flügel drehen sich mit Zapfen in Pfannen. Zur leichteren Bewegung dienen die Ringe, die hinter den Zähnen der beiden in Greifhöhe angebrachten Löwenköpfe hängen. Das Schloß, von dem man in dem Relief der heiligen drei Könige die Nägel sieht, ist modern.

Jeder Flügel ist mit acht Reliefs geschmückt, die durch einfache Querleisten voneinander getrennt sind. An dem linken Flügel ist die Geschichte der ersten Menschen dargestellt, an dem rechten die Geschichte Christi.

Auf der mittleren Querleiste ist eine Inschrift eingegraben. Sie soll nachher ausführlicher besprochen werden. Nach dieser Inschrift stammt die Tür von Bischof Bernward von Hildesheim, demselben Bischof, dem die Ueberlieferung auch das andere große Erzgußwerk des Hildesheimer Domes, die Bernwardssäule, zuschreibt.

[1] *H. Wilh. H. Mithoff, Kunstdenkmale und Altertümer im Hannoverschen, 3. Band, Hannover 1875, S. 101.*

Bernward war der Sproß eines sächsischen Adelsgeschlechtes. Als Knabe kam er nach Hildesheim auf die Domschule; Tangmar, der später sein Leben beschrieb, war dort sein Lehrer. Nachher lebte er einige Zeit in Mainz und erhielt von Erzbischof Willigis die Priesterweihe. 987 berief ihn die Kaiserinmutter Theophanu zum Erzieher des jungen Otto III. 993 wurde er Bischof von Hildesheim. Fast dreißig Jahre lang verwaltete er das Bistum mit großem Geschick und reichem Erfolge. Lange Jahre hatte er mit Erzbischof Willigis um die Hoheitsrechte über Kloster Gandersheim zu kämpfen. Dieser Streit war die Veranlassung, daß er gegen Ende des Jahres 1000 nach Rom reiste, um bei dem Kaiser, der seinem Lehrer stets mit großer Liebe zugetan war, sein Recht zu suchen. 1007 wurde ein Vergleich geschlossen, in dem der Erzbischof die Ansprüche Hildesheims anerkannte. Besonders groß sind Bernwards Verdienste um die Kunst; unter ihm und durch seinen persönlichen Einfluß wurde Hildesheim eine der ersten Kunststätten in Deutschland. Er starb am 20. November 1022, nachdem er kurz zuvor die von ihm gegründete Michaelskirche geweiht hatte. In der Krypta dieser Kirche fand er sein Grab. Zwei Jahrhunderte nach seiner Bischofsweihe, am 8. Januar 1193, wurde er von Papst Zölestin III. heilig gesprochen.

ERSTER TEIL.

DIE BILDER DER BERNWARDSTÜR.

ERSTER ABSCHNITT

ADAM UND EVA.

1. DIE ERSCHAFFUNG ADAMS.

(Tafel 3.)

Gott, in der Weise des frühen Mittelalters als Christus gestaltet, beugt sich nieder zu einem nackten, unbärtigen Jüngling, den er mit der Rechten am Oberarm gefaßt hält, während er ihm mit der Linken stützend unter die Schulter greift. Der steif ausgestreckte Körper ist ganz von vorn gesehen; er ragt schräg in die Luft, nur mit der rechten Fußsohle die untere Randleiste berührend.

Man liest gewöhnlich, die Gestalt sei auf der Erde liegend dargestellt. Wozu dann die Hebung des Körpers? Daß sie einen perspektivischen Tiefeneindruck geben solle, ist nicht gut möglich; eine solche Rücksicht auf die Perspektive ist bei einem romanischen Plastiker, vollends bei dem Meister der Bernwardstür, nicht vorauszusetzen. Wie dieser liegende Menschen darstellt, zeigt am besten das zweitunterste Bild des rechten Flügels. Ebenso wenig kann die Gestalt auf dem Abhange eines Hügels ruhend gedacht sein. Von einem Hügel ist keine Spur zu sehen, und doch pflegt der Künstler der Bernwardstür Bodenerhebungen sehr deutlich abzubilden. Es bleibt nur die einfachste Auffassung übrig; der Mensch ist tatsächlich halb vom Boden in die Luft gehoben. Damit erklärt sich auch die Handhaltung

Gottes; er hat ihn am Arme ergriffen und zieht ihn in die Höhe, um ihn auf die Füße zu stellen.

Rechts steht ein nackter Jüngling in Orantenhaltung. Die Geberde ist zwar stark verzerrt. Das erklärt sich aber daraus, daß die Figur seitlich gestellt ist; da wäre es schon aus technischen Gründen schwierig, die Arme genau seitwärts erhoben zu bilden. Daß wirklich die Orantengeberde gemeint ist, beweist ein Vergleich mit der anbetenden Maria auf der goldenen Altartafel im Aachener Münster (Ende des 10. Jhs.).[1] Diese Figur stimmt in Stellung und Handhaltung mit der unseren genau überein.

Links schwebt ein Engel; er blickt auf die Mittelgruppe herab und streckt anbetend beide Hände nach unten aus.

Ueber die Bedeutung des Bildes gehen die Meinungen stark auseinander. Es sind drei Erklärungen versucht worden: 1) Gott formt den Menschen aus Ton.[2] 2) Gott zieht dem schlafenden Adam die Rippe aus der Seite oder verschließt die Stätte mit Fleisch.[3] 3) Gott erweckt die neugeschaffene Eva zum Leben, während Adam staunend zusieht.[4]

Alle diese Deutungen gehen von der falschen Voraussetzung aus, daß die nackte Gestalt, die der Schöpfer mit den Händen berührt, auf dem Boden liege. Gegen die dritte ist außerdem einzuwenden, daß sie dem biblischen Berichte widerspricht, besonders aber, daß der nackte Mensch, der für Eva ausgegeben wird, in Wirklichkeit männlich ist. Das Geschlecht ist zwar

---

[1] Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, herausgegeben von Ernst aus'm Weerth, 1. Abteilung, Bildnerei, 2. Band, Leipzig 1859, Tafel 34_1. Franz Bock, Karls des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze, Aachen 1866, Figur 25 S. 50.

[2] Stephan Beissel, der heilige Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst, Hildesheim 1895, S. 41. Franz Xaver Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, Freiburg i. B. 1897, S. 211, Anm. 1.

[3] H. Cuno, die ehernen Türflügel am Dome zu Hildesheim, ein Werk des Bischofs St. Bernward, Hildesheim o. J., S. 8. Heinrich Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905, S. 469.

[4] Johann Michael Kratz, der Dom zu Hildesheim, Hildesheim 1840, S. 49. Ernst Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, 7. Band, Leipzig 1861, Bildnerei, S. 5. Joseph Kirchner, die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst, Stuttgart 1903, S. 57. Otto Gerland, Hildesheim und Goslar, Leipzig 1904, S. 15.

nicht angedeutet; das ist aber auch in den folgenden Bildern bei allen nackten Männern der Fall, während das Weib stets an den Brüsten kenntlich ist. Die zweite Erklärung scheitert daran, daß auch die Gestalt rechts männlich ist. Doch auch die in der Mitte ist falsch gedeutet; sie kann schon darum nicht den schlafenden Adam darstellen, weil sie die Augen offen hat. Schließlich verbietet die unmißverständliche Handbewegung Gottes, an das Herausziehen der Rippe zu denken. Es ist ganz deutlich, daß sich die Finger der rechten Hand fest um den Oberarm des nackten Mannes spannen.

Die dritte Erklärung kommt der Wahrheit am nächsten. Es ist in der Tat Adam, zu dem sich Gott herniederbeugt. Strenggenommen aber ist nicht Adams Erschaffung dargestellt — nur der Bequemlichkeit halber habe ich diese Bezeichnung als Ueberschrift beibehalten — sondern der Augenblick, da Gott den eben Erschaffenen, durch seinen Odem Beseelten von der Erde erhebt. Schon durchdringt Leben den starren Körper, das rechte Bein krümmt sich und sucht Fuß zu fassen. Rechts sehen wir den ersten Menschen völlig zum Leben erwacht stehen und mit Zittern und Zagen — man sehe die gebogenen Kniee und den vorgeneigten Oberkörper — seinen Schöpfer anbeten.

Dieser Erklärung brauchen auch die drei Bäume nicht zu widersprechen. Man sieht in ihnen zwar gewöhnlich eine Andeutung des Paradieses, und Adam ist nicht im Paradiese geschaffen worden. Es ist aber garnicht gesagt, daß die Bäume das Paradies bezeichnen müssen. Sie dienen gewiß vor allem künstlerischen Zwecken; ohne sie würde das Bild kahl aussehen. Man braucht auch nur die karolingischen Bilderbibeln, die Reliefs am Dome zu Orvieto, am Campanile zu Florenz, an San Petronio zu Bologna zu vergleichen — überall ist Adams Erschaffung unter Bäumen dargestellt.

Es gilt nun, dies Relief in die Reihe der übrigen erhaltenen Darstellungen der Erschaffung des Menschen einzuordnen.

Ich gebe eine kurze Uebersicht über die mir bekannten älteren Darstellungen. Auf einigen altchristlichen Sarkophagen sehen wir den Schöpfer, wie er den Menschenleib bildet oder durch Handauflegen beseelt.[1] Auch in der Kottonbibel (6. Jh.

[1] Arnold Breymann, Adam und Eva in der Kunst des christlichen Altertums, Wolfenbüttel 1893, S. 85 ff.

brit. Mus.) scheint das Formen aus Ton dargestellt gewesen zu sein. Das Blatt ist nicht erhalten, doch erlauben die Kuppelmosaiken von San Marko in Venedig, die nach Tikkanens Entdeckung[1] in den Grundzügen die Malereien der sechs Jahrhundert älteren Handschrift wiederholen, einen Rückschluß auf deren verlorene Stücke. Eine Gruppe für sich bilden die karolingischen Bilderhandschriften. Sie stellen den Vorgang verschieden dar; doch ist ihnen allen dies gemeinsam, daß sich der eben vollendete Mensch von der Erde aufrichtet oder vom Schöpfer aufgerichtet wird. Es handelt sich um folgende vier Handschriften: Die Alkuinbibel der Königlichen Bibliothek zu Bamberg, die fälschlich sogenannte Alkuinbibel des britischen Museums — ich nenne sie in der Folge die Londoner Bibel, — die Bibel Karls des Kahlen oder Viviansbibel zu Paris und die Bibel in San Paolo fuori le mure. In der Alkuinbibel[2] sitzt Adam auf einem Hügel; vor ihm steht Gott und befiehlt ihm mit einer Handbewegung aufzustehen. Diese Fassung kehrt übrigens auch sonst wieder, z. B. auf der italienischen Elfenbeintafel des 10. oder 11. Jahrhunderts im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin,[3] ferner in zahlreichen byzantinischen Darstellungen aus späterer Zeit. Der Maler der Londoner Bibel[4] stellt den Vorgang folgendermaßen dar. Gott ist hinter den liegenden Adam getreten und faßt ihn an Kopf und Schulter, um ihn in die Höhe zu richten. In der Bibel Karls des Kahlen[5] steht der bereits belebte Mensch aufrecht vor dem Schöpfer. In der Bibel von San Paolo[6] liegt er auf einem Hügel, und Gott weckt ihn auf, indem er ihn mit der Rechten an der Schulter faßt und mit der Linken am Oberarm berührt. Eben erhebt der Mensch das Haupt.

Dies sind die mir bekannten Darstellungen der Erschaffung

---

[1] J. J. Tikkanen, die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel. Acta societatis scientiarum Fennicae Tomus XVII. Helsingforsiae 1891. Sonderdruck Helsingfors 1889.

[2] Tafel 13.

[3] Abb. Tikkanen, Sonderdruck, S. 21. Wilhelm Bode und Hugo von Tschudi, Königliche Museen. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, Berlin 1888, Tafel 58, Nr. 455.

[4] Tafel 14.

[5] Tafel 15.

[6] Tafel 16.

Adams, die älter sind als das Relief der Bernwardstür. Es fragt sich nun, ob dieses mit irgend einer der älteren Darstellungen eine nähere Verwandtschaft zeigt.

Ich finde in dem letzten der angeführten Schöpfungsbilder, dem der karolingischen Bibel von San Paolo, eine überraschende Aehnlichkeit mit der Mittelgruppe des ersten Reliefs der Bernwardstür. Zwar ist das Bild im entgegengesetzten Sinne gezeichnet.[1] Auch inhaltlich deckt es sich nicht genau mit dem Relief. Adam hängt nicht halb in der Luft, sondern lehnt an einem blumigen Hügel ; Gott zieht ihn nicht in die Höhe, sondern erweckt ihn nur durch eine Berührung seiner Hand. Dennoch ist Adams Haltung fast genau dieselbe wie an der Hildesheimer Tür: der Körper schräg aufwärts gerichtet, der von vorn gesehene Oberleib ein wenig erhoben, die Arme eng angeschlossen. Auch die Handbewegungen des Schöpfers sind fast dieselben wie in dem Relief. Die eine Hand liegt an Adams Schulter, die andere, mit dem Rücken nach vorn gekehrt, streift seinen Oberarm. Er brauchte mit dieser nur zuzufassen, und die Uebereinstimmung in der Handhaltung wäre vollständig. Auch in der ganzen Stellung und dem Umriß der Christusgestalt entsprechen sich beide Bilder. Man vergleiche vor allem die Rückenlinien mit den beiden starken Biegungen am Nacken und am Gesäß und der leichten Einsenkung des Kreuzes. Ja bis auf Einzelheiten der Gewandung erstreckt sich die Aehnlichkeit; ich verweise besonders auf die in beiden Darstellungen vorkommende dreieckige Falte über dem vorgeschobenen Knie des Schöpfers.

Die Uebereinstimmung ist so groß, daß man mit der Annahme eines rein zufälligen Zusammentreffens nicht auskommt. Es scheint vielmehr, daß uns in dem Bilde der Bibel von San Paolo die unmittelbare Vorstufe für die Hildesheimer Darstellung vorliegt. Ganz so wie diese Buchmalerei darf man sich das Vorbild vorstellen, das dem sächsischen Meister vor Augen stand, als er die Mittelgruppe seines Reliefs gestaltete. Er bildete es so treu wie möglich nach, nur mit der einen Aenderung, daß er die Bodenschwellung hinter Adams Rücken weg-

[1] Vgl. darüber S. 72.

ließ. Aus dieser Aenderung erklären sich die übrigen Abweichungen. Da der nackte Leib natürlich nicht frei in die Luft ragen konnte, mußte ein anderes Mittel gefunden werden, ihn festzuhalten, und dazu genügte eine leichte Wandlung in den Handgriffen des Schöpfers; er brauchte Adams Arm nur fest zu umfassen. Damit war aus der leisen Berührung des liegenden Menschen das mühsame Hochziehen geworden. Der Grund für die Weglassung des Hügels könnte sein, daß der Reliefkünstler nicht recht wußte, wie er den in zarten Farben hingetuschten Blumenboden der Buchmalerei plastisch wiedergeben sollte.

Es ist noch ein anderer Zug in unserem Relief, der auf einen Zusammenhang mit der karolingischen Handschriftengruppe deutet. Ich meine den anbetenden Engel.

Zuschauende Engel bei der Schöpfung sind mehrfach in der älteren Kunst zu finden, aber nicht alle diese Beispiele gestatten einen Vergleich mit der Darstellung in Hildesheim. In den Mosaiken von San Marko in Venedig z. B. sind bei der Erschaffung Adams sechs anbetende Engel zugegen; es sind allegorische Verkörperungen der sechs Schöpfungstage, die bis dahin verflossen sind; auch bei den vorhergehenden Schöpfungswerken erscheint stets eine der Zahl der Tage entsprechende Anzahl von Engeln.[1] In Orvieto[2] sieht man bei der Erschaffung des Menschen ein Engelpaar hinter dem Schöpfer schweben. Diese Engel erscheinen aber auch in den übrigen Bildern der Reihe; sie sind Gottes ständige Begleiter. Um auffallende und schwer zu erklärende Eigenheiten handelt es sich, wenn auf der elfenbeinernen Altartafel im Dom von Salerno[3] bei der Erschaffung der Bäume zwei ungeflügelte Jünglinge hinter Gottvater erscheinen, oder wenn auf einem sächsischen Taufstein des 12. Jahrhunderts im Provinzialmuseum zu Hannover bei der Erschaffung des Weibes ein zuschauender Engel dargestellt ist. Daß bei Adams Erschaffung, und zwar hier allein, Engel zugegen sind, das ist eine Eigentümlichkeit der Schöpfungsdarstellungen in den karolingischen Bibeln. Doch findet sich dieser Zug nicht in allen Bibeln dieser Gruppe. In der ältesten, der

[1] Venturi II, Fig. 300, S. 439.
[2] Klassischer Skulpturenschatz 544.
[3] Venturi II, Fig. 463, S. 638.

Bamberger Alkuinbibel, fehlt er noch. In der Londoner Bibel sind zwei anbetende Engel dargestellt. Sie tauchen mit dem Oberkörper über einer Querlinie des streifenförmig eingeteilten Hintergrundes wie über einer Brüstung empor. In der Bibel Karls des Kahlen ist es nur ein Engel; er ist aber in ganz derselben Weise dargestellt wie die beiden Engel der Londoner Handschrift. In der Bibel von San Paolo ist der Engel verschwunden.

Wie die karolingischen Buchmaler dazu kamen, bei der Erschaffung Adams Engel darzustellen, ist bisher noch nicht erklärt worden. Vielleicht hat eine apokryphe Schrift, die Vita Adae et Evae, den Anlaß dazu gegeben. Dort erzählt der Teufel dem vertriebenen Adam die Geschichte seines Falles; er beginnt folgendermaßen:[1] Quando insufflavit deus spiritum vitae in te et factus est vultus et similitudo tua ad imaginem dei, et adduxit te Michahel et fecit te adorare in conspectu dei et dixit dominus deus: ecce Adam, feci te ad imaginem et similitudinem nostram. Et egressus Michahel vocavit omnes angelos dicens: adorate imaginem domini dei, sicut praecepit dominus deus. Et ipse Michahel primus adoravit. Diese Erzählung deckt sich nicht genau mit den Bibelbildern. Denn sie läßt die Engel anbeten, während Adam schon steht und geht; in den Bibeln aber liegt er noch am Boden. Doch braucht man diesen Unterschied nicht sonderlich schwer zu nehmen. Eine solche Zusammenziehung verschiedener Vorgänge ist in der knapp erzählenden Kunst der älteren Zeit nichts Außergewöhnliches. Am wenigsten kann diese Freiheit hier auffallen, wo ja nicht die Legende, sondern die biblische Geschichte auszumalen war und höchstens dann und wann ein schmückender Einzelzug aus solchen volkstümlichen Schriften entlehnt werden konnte.

Die Vita Adae et Evae scheint in der karolingischen Zeit im fränkischen Reiche bekannt und beliebt gewesen zu sein. Die älteste Handschrift stammt aus dem 9. Jahrhundert. Die

[1] Vita Adae et Evae, herausgegeben und erläutert von Wilhelm Meyer. Abhandlungen der philos.-philol. Klasse der kgl. bayrischen Akademie der Wissenschaften. 14. Band. München 1878, S. 187 ff. Deutsch bei F. Kautzsch, die Apokryphen und Pseudepigraphen des alten Testaments, 2. Band, Tübingen 1900, S. 506 ff.

erste freiere Bearbeitung ist dem Anschein nach schon im 8. Jahrhundert in einem dem karolingischen Hause nahestehenden Kloster entstanden.[1]

Wenn unsere Erklärung richtig ist, so haben wir in dem Engel der Bibel Karls des Kahlen den Erzengel Michael und in den beiden Engeln der Londoner Bibel eine Andeutung der von Michael zur Anbetung herbeigeführten himmlischen Heerscharen zu sehen. Der, den sie anbeten, ist nicht Gottvater, sondern sein Ebenbild, Adam.

Wenn nun der Meister der Bernwardstür bei der Erschaffung Adams ebenfalls einen anbetenden Engel abbildet, so darf man wohl auch hierin ein Zeichen sehen, daß er durch eine aus dem Kreise der angeführten Bibelhandschriften stammende Darstellung beeinflußt ist. Der Unterschied in der äußeren Erscheinung des Engels spricht nicht dagegen. Daß die Engel in den Bibeln nur als Brustbilder gegeben sind, hängt mit der streifenförmigen Teilung des Hintergrundes zusammen. Im Relief läßt sich das nicht wiedergeben, da ist es vielmehr selbstverständlich, daß der Engel in ganzer Figur dargestellt wird.

Eine Zutat des Hildesheimer Künstlers ist der anbetende Adam rechts. Doch darf man darauf hinweisen, daß auch in der Bibel von San Paolo der neugeschaffene Adam noch einmal dargestellt ist, wie er vor dem Schöpfer steht und seine Befehle empfängt. In dem Relief der Bernwardstür ist die Gestalt offenbar deshalb hinzugefügt, um die rechte Hälfte des Bildes nicht leer erscheinen zu lassen. Denn für die wenigen Personen der Schöpfungsgruppe ist das langgestreckte Bildfeld viel zu weit. Man sieht wie sich der Künstler Mühe gibt, es möglichst gleichmäßig zu füllen. Es ist dafür gesorgt, daß die Zweige der Bäume viel Raum einnehmen, ohne doch irgendwo die Personen des Bildes zu berühren. Der Baum rechts verbreitet sich über den Personen, und die Staude weiter links sendet noch einen Seitentrieb aus, um auch noch etwas von der Leere zwischen der Mittelgruppe und dem Engel unschädlich zu machen. Dabei sind die Gewächse so gebildet, daß sie

[1] Meyer, a. a. O., S. 218.

sich den durch die menschlichen Figuren angegebenen Hauptlinien des Bildes unterordnen. Weshalb muß sich der hohe Baum rechts leise nach links neigen? Doch nur weil sich Adam in dieser Richtung neigt. Der Baum schmiegt sich mit dem obersten Blatte des rechten Zweiges unter die an Adams Rücken entlanglaufende Linie, und zugleich senkt sich nun das oberste Blatt des linken Zweiges dem von der anderen Seite des Bildes aufstrebenden Zweige der Staude entgegen. Unter die dadurch angedeuteten Linien duckt sich wieder das Pflänzlein in der linken Ecke.

So entsteht ein rechtwinkliges Dreieck, dessen eine Seite von links nach rechts an den Bäumen entlang hochsteigt bis zur Spitze über dem Baume rechts, während die andere Seite an der Rückenlinie des vorgebeugten Adam hinabgleitet. Ein diesem genau entsprechendes kleineres Dreieck wird gebildet von der Linie des halberhobenen Körpers und wiederum der Rückenlinie des stehenden Menschen. Diese Gruppierung in mathematischen Figuren ist ein feines Mittel, die unnötig große Ausdehnung des Raumes zu verdecken. Indem der Beschauer veranlaßt wird, die einzelnen Gestalten trotz der weiten Verteilung in Beziehung auf einander und in großen Gruppen zu sehen, fällt ihm der leere Raum, der sie trennt, nicht so sehr ins Auge.

Man bewundert das Geschick des Meisters, der Raumschwierigkeiten Herr zu werden. Aber zugleich fragt man sich, warum er sichs nicht leichter gemacht und kleinere Flächen für seine Bilder gewählt hat. Die Erklärung wird sich später ergeben.

---

2. DIE ZUFÜHRUNG EVAS.

(Tafel 3.)

Zwei Bäume — einer genau das Spiegelbild des andern — fassen die Gruppe ein. Von links her schreitet Gottvater. Er hält mit der linken Hand ein Buch an der Brust, mit der rechten berührt er die vor ihm gehende Eva an der Schulter und drängt sie so vor sich her. Sie streckt beide Arme Adam entgegen,

der von der anderen Seite heranschreitet und ebenfalls die Arme begrüßend erhebt.[1]

Darstellungen der Zuführung des neugeschaffenen Weibes finden wir zweimal in der mittelalterlichen Kunst, am Eingange wie am Ende des Zeitraumes, beidemal in ganz verschiedener Auffassung. Die erste, frühmittelalterliche Gruppe bilden die Kottonbibel,[2] die karolingischen Bibeln,[3] die Bernwardstür und, als Wiederholung der Bilder der Kottonbibel, die Mosaiken in Venedig.[4] Ihnen allen gemeinsam ist, daß sie den Vorgang ganz getreu und schlicht nach den Textworten darstellen: «und er brachte sie zu ihm»; Gott hat Eva an der Schulter gefaßt und schiebt sie so dem Adam zu. Die Kunst des späten Mittelalters schmückt die Geschichte volkstümlich aus; sie schildert eine Eheschließung. Gottvater steht zwischen dem Paare wie der Hohepriester in Raffaels Sposalizio und legt die Hände der beiden zusammen. Derartige Darstellungen finden sich in den Handschriften und frühen Drucken des Speculum salvationis humanae,[5] im Bogenfelde der westlichen Pforte des Ulmer Münsters,[6] an dem ehernen Taufbecken und in einem Chorfenster der Marienkirche zu Frankfurt a. O.

Für uns ist wichtig, daß sich der Meister der Bernwardstür auch in diesem Relief an die karolingischen Buchmaler anschließt; und zwar ist es wiederum die Darstellung der Bibel von San Paolo, die der seinigen am nächsten kommt. Die Londoner Handschrift und die Bibel Karls des Kahlen wiederholen fast

---

[1] Adams linke und Evas rechte Hand sind mit der Fläche nach außen gekehrt. Der Künstler läßt uns gleichsam von oben auf die ausgebreiteten Arme sehen, damit die willkommenheißende Geberde recht deutlich wird. Ein gelegentlicher Wechsel der Ansicht ist ja ein in jeder unentwickelten Kunst beliebtes Auskunftsmittel, wenn es sich um schwierige Stellungen handelt, auch an der Bernwardstür kehrt es noch öfter wieder. Die liegende Frau im zweituntersten Bilde des rechten Flügels ist ebenfalls von oben gesehen, bei dem schwebenden Engel im obersten Felde links und der knieenden Frau gegenüber ist die Untersicht zu Hilfe genommen.

[2] Tikkanen, Tafel IX, 65.

[3] Tafel 13—16.

[4] Venturi II, Fig. 300, S. 439.

[5] Jameson, The history of our Lord as exemplified in works of arts I, London 1864, S. 98.

[6] R. Pfleiderer, das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale, Stuttgart 1905, Tafel 6 und 7. Die Pforte stammt aus der Zeit um 1370.

genau den Typus der Kottonbibel: Adam steht und hebt redend den Finger: «Das ist doch Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch!» In der Alkuinbibel kommt der Inhalt dieser Worte noch deutlicher zum Ausdruck: Der Mann betastet prüfend das Weib. Sehr viel edler faßt der Maler der Sanktpaulsbibel den Vorgang: Adam bietet der Gefährtin willkommenheißend die Hände. Eva tritt zaghaft näher; noch schüchtern, sich zurücklehnend gegen den Schöpfer, der sie sanft vorwärtsdrängt, hebt sie doch schon leicht die Hände, um sie in Adams Hände zu legen. Es ist die erste Darstellung, in der die Gefühle der beiden Menschen, das Staunen, die Freude, leise angedeutet werden; sie tritt damit in engen Zusammenhang mit dem Relief der Bernwardstür. Hier äußern sie die Freude lauter, lebhafter; mit ausgebreiteten Armen eilen sie aufeinander zu. Aber die Geberde ist doch nur um einen Grad verschieden von der in der römischen Bibel: auch dort schon heben sie die Hände einander entgegen. Ja, wenn man die verschiedenen Bedingungen beachtet, unter denen der Buchmaler und der Plastiker schufen: dort ein schmales Stück des dicht gefüllten Bilderstreifens, hier eine überweite leere Fläche —, so möchte man vermuten, daß die Hildesheimer Darstellung im Grunde nichts anderes ist als die der karolingischen Bibel, auf einen größeren Raum auseinandergezogen. Die weitere Entfernung der Gestalten bedingt natürlich eine Verschiebung des Zeitpunktes; es kann nicht mehr das Zusammentreffen, sondern erst das Entgegengehen dargestellt werden. Daraus ergibt sich eine Aenderung in den Geberden; sie müssen nun das Verlangen der einander zueilenden Menschen ausdrücken. Das Erheben der Arme ist zugleich ein feines Mittel, den leeren Raum zwischen den beiden Figuren unauffällig zu überbrücken.

Die Verwandtschaft zwischen beiden Darstellungen äußert sich noch in einem kleinen Einzelzuge. In der Bibel von San Paolo ist Eva in schüchterner Zurückhaltung gezeichnet. An der Bernwardstür macht sie ganz kleine, zaghafte Tritte; Adam schreitet viel kräftiger aus.

Der Hauptfortschritt des Türreliefs gegenüber den Handschriftenbildern besteht in der stärkeren Belebung, dem tieferen Empfindungsgehalt. In den älteren Bibeln steht Adam steif wie

ein Stock, und auch in der Bibel von San Paolo sieht man es ihm an, daß er die Gefährtin ruhig hat an sich herankommen lassen; an der Bernwardstür eilt er ihr von weitem entgegen. In den älteren Bibeln versichert er uns mit hölzerner Handbewegung: «Das ist Fleisch von meinem Fleisch und Bein von meinem Bein!» In San Paolo spricht er ein freundliches Willkommen. Aber erst an der Bernwardstür erkennt man auf den ersten Blick, daß es die beiden mit Macht zueinander hinzieht; wir brauchen es nicht erst einzutragen, wir sehen es: Das ist Fleisch von seinem Fleisch. Dazu die gemütvoll-treuherzige Auffassung des Ganzen: die Menschlein kindlich klein gebildet, Gott hinterher wie ein gütiger Vater, der sich an der Freude seiner Kinder freut. Es ist bei allen Mängeln der Form ein köstliches Bild.

---

3. DER SÜNDENFALL.

(Tafel 4.)

Rechts ein Baum mit Aepfeln. Um den Stamm windet sich eine Schlange, die einen Apfel im Munde hält.

Von einer Bodenerhöhung schreitet das Weib nach rechts herunter, der Schlange zu. Den Oberkörper aber dreht sie nach links, und während sie mit der linken Hand einen Apfel vor ihrer Brust hält, bietet sie mit der ausgestreckten Rechten einen anderen dem Manne dar, der jenseit eines Baumes auf der anderen Seite des Hügels steht und bereits in der Rechten einen Apfel hält, nichtsdestoweniger aber die linke Hand verlangend nach dem nächsten hinstreckt, den ihm das Weib vor Augen hält. Dabei steht er aber zu weit ab, um die Frucht erreichen zu können; er bemüht sich auch nicht weiter darum, ja er lehnt sich sichtlich zurück, als warte er, daß das Weib mit dem Apfel zu ihm herüberkomme. Damit wird die eigentümliche Haltung des Weibes, die Schrittstellung bei gedrehtem Oberkörper, verständlich: sie geht zwischen der Schlange und dem Manne hin und her, empfängt von jener die Früchte und bringt diesem sein Teil, vergißt unterwegs aber auch das Selberessen nicht. Hinter dem Manne schwebt in den Zweigen eines Baumes ein geflügelter Drache mit hundeartigem Kopfe

und langem, geringeltem Schlangenleibe. Der nach dem Ohre des Mannes vorgestreckte Hals und das geöffnete Maul scheinen anzudeuten, daß er eifrig auf ihn einredet.

Es kann kein Zweifel sein, daß wir in diesem Drachen den Teufel zu erkennen haben; er sucht Adam zu überreden, von der Frucht zu essen, während sein dienendes Werkzeug, die Schlange, sich an Eva herangemacht hat.

Das ist eine ganz ungewöhnliche Darstellung des Sündenfalles. Es ist zwar allgemeine Anschauung im Mittelalter, daß bei der Verführung der ersten Eltern der Teufel selbst wirksam gewesen sei; aber seine Tätigkeit wird stets so gedacht, daß er in der Schlange gesteckt, aus ihr geredet habe, wie der böse Geist aus dem Besessenen.[1] Es wird sich auch in der reichen legendarischen Adam- und Eva-Literatur so leicht keine andere Auffassung finden lassen. Auch in der Kunst steht unsere Darstellung einzig da. Es hat wohl einmal ein Künstler den kühnen Versuch gemacht, die Mitwirkung des Teufels bei dem Betruge der Schlange künstlerisch wiederzugeben: es ist der Maler des Albanipsalters (12. Jahrh.). Er hält sich aber ganz in den Bahnen der kirchlichen Ueberlieferung; er malt einen Drachen, dem sich die Schlange aus dem Maule ringelt.[2] Daß der Teufel selbständig handelnd n e b e n der Schlange auftritt, ist eine sonst unbekannte Vorstellung. In diesem Punkte kann der Hildesheimer Künstler aus keiner Ueberlieferung geschöpft haben; vielmehr scheint es, daß der überredende Drache ein Erzeugnis seiner eigenen Phantasie ist, durch das er die herkömmliche Sündenfalldarstellung ausschmückte.

[1] Johannes Chrysostomus, In genesim homilia 16_2: τὰ μὲν ῥήματα ἦν τοῦ διαβόλου τοῦ διὰ τὸν οἰκεῖον φθόνον πρὸς τὴν ἀπάτην ταύτην διεργεθέντος, τῷ δὲ θηρίῳ τούτῳ ὥσπερ ἐπιτηδείῳ ὀργάνῳ ἐχρήσατο. Augustin. De genesi ad litteram 9_2: quid ergo mirum, si suo instinctu diabolus iam implens serpentem eique spiritum suum miscens eo more, quo vates daemoniorum impleri solent, sapientissimum eum reddiderat omnium bestiarum? Vgl. 9_{27}. Alkuin, Interrogationes et responsiones in genesim, interrogatio 62: sicut daemoniacus et mente captus loquitur quae nescit, ita serpens verba edebat quae non intelligebat. In der Apokalypse Mosis 16 (Apocalypses apocryphae edidit Constantinus Tischendorf, Lipsiae 1866) sagt der Teufel zur Schlange: μὴ φοβοῦ, μόνον γενοῦ μοι σκεῦος κἀγὼ λαλήσω διὰ στόματός σου ῥῆμα, ἐν ᾧ δυνήσῃ ἐξαπατῆσαι αὐτόν.

[2] Hugo Schmerber, die Schlange des Paradieses (Zur Kunstgeschichte, des Auslandes, Heft 31), Straßburg 1905, Abb. 1.

Wir betrachten daher den Drachen als eine Zutat des Künstlers und fassen zunächst den übrigen Teil des Bildes, die Gruppe Adam-Eva-Schlange, ins Auge. Die Frage ist, ob für diese Gruppe in der älteren Kunst Vorläufer zu finden sind. In der altchristlichen Kunst der Katakomben und Sarkophage sind Sündenfallbilder von dieser Anlage nicht zu suchen; in jenem Kreise ist es durchgehende Regel, daß der Baum mit der Schlange zwischen Adam und Eva steht. Die Anordnung: Schlange, Eva, Adam, findet sich zuerst in der Kottonbibel und kehrt dann in den karolingischen Bilderhandschriften wieder; es ist dieselbe Entwickelungsreihe, die wir schon bei dem vorigen Bilde feststellten. In dem Mosaik der Vorhalle von San Marko in Venedig, das für uns die Stelle der Kottonbibel vertreten muß, ist der Vorgang in zwei Teile zerlegt.[1] In dem ersten Bilde spricht Eva mit der Schlange; sie steht neben dem Baum, um den sich die Schlange windet, weiterhin ist Adam in teilnahmloser Haltung dargestellt. Im zweiten sieht man links Eva vom Baume essen, weiter rechts ist sie noch einmal zu sehen, wie sie Adam den Apfel reicht. Die karolingischen Bibeln haben nur e i n Sündenfallbild, aber der Zusammenhang mit der Kottonbibel ist nicht zu verkennen. Die Londoner Bibel[2] wiederholt die zweite Gruppe und läßt das vorangehende Gespräch Evas mit der Schlange weg. Die Bamberger Alkuinbibel[3] aber scheint sich in der Darstellung des Sündenfalles gerade an das erste Bild anzuschließen, indem es die Personen in ganz derselben Anordnung bringt, aber bereits eine Frucht von der Schlange zu Eva, eine andere von Eva zu Adam übergehen läßt. Die beiden Früchte, je von zweien zugleich gefaßt, verbinden die drei Gestalten; es ist eine förmliche Kette gebildet, die von der Schlange bis zu Adam durchgeht. Die Verwandtschaft dieser Darstellung mit der unseren ist unverkennbar. Auch an der Tür ist der Weg der Aepfel von der Schlange über Eva zu Adam mit augenfälliger Deutlichkeit bezeichnet; nur ist die Verbindung zwischen den einzelnen Figuren aufgehoben. Darin aber hat das Relief einen Vorläufer in der Malerei

[1] Venturi II, Fig. 300, S. 439.
[2] Tafel 14.
[3] Tafel 13.

der Bibel Karls des Kahlen.[1] Diese ist in den Grundzügen eine Wiederholung des Bildes in der Alkuinbibel. Doch ist zwischen Eva und Adam die Kette durchbrochen; Adam faßt nicht mehr den Apfel, den das Weib ihm hinhält, sondern hebt erst die Hand danach. Zugleich aber führt er mit der Linken, die noch in der Alkuinbibel schlaff herabhing, eine zweite Frucht zum Munde. Damit ist ein Bild gegeben, das dem Relief in Hildesheim außerordentlich nahe steht: es könnte als dessen unmittelbare Vorlage gelten. Denn daß an der Bernwardstür die Gruppe in umgekehrtem Sinne angeordnet ist, hat nicht viel zu besagen; die wesentlichen Unterschiede aber erklären sich vollständig aus den räumlichen Bedingungen, denen der Hildesheimer Künstler seine Darstellung anpassen mußte und aus der Hinzufügung des Drachen.

Der Größe des Bildfeldes wegen mußten die Figuren stark auseinandergezogen werden. So kamen Adam und Eva außer Armweite, also wurde Eva hin- und hergehend dargestellt. Die Folge war, daß auch ihre Verbindung mit der Schlange gelöst wurde; aus dem einen Apfel, den in der Buchmalerei die Schlange und Eva zugleich halten, wurden zwei.

Die Hinzufügung des Drachen bewirkte eine Aenderung in der Haltung Adams. Der Drache soll ihm heftig zusetzen; also darf Adam noch nicht gegessen haben. So kommt es, daß er die Hand mit dem Apfel, die er in dem Bibelbilde bereits zum Munde geführt hatte, hier wieder sinken läßt.

Daß das Relief der Bernwardstür wirklich so entstanden ist, dafür spricht besonders der Umstand, daß es rein aus sich nicht zu verstehen ist. Weshalb hält sich Adam so fern, daß Eva nur im Gehen zwischen ihm und der Schlange vermitteln kann? Stände er nur einen Schritt weiter rechts, so brauchte es keiner solchen Umstände.

Man fragt sich doch unwillkürlich, warum er es ihr nicht ein bischen bequemer macht und näher herankommt. Diese ruhige Haltung Adams hat nur Sinn, wenn die Figuren so nahe zusammenstehen wie in den Bibelbildern.

Andererseits darf man nicht übersehen, wie sehr durch

[1] Tafel 15.

die Aenderungen des Hildesheimer Künstlers das Bild an Leben gewonnen hat. Bedeutsam ist vor allem die Hinzufügung des Drachen. Damit ist der Zeitpunkt der Handlung ein wenig zurückverlegt; Adam ißt noch nicht. Dieser Augenblick aber ist künstlerisch weit fruchtbarer. Adam greift wohl nach dem dargebotenen Apfel, aber der andere, den er zuerst empfangen hat, liegt noch immer ungegessen in seiner Hand; er ist unschlüssig. Und indem wir hinter ihm den bösen Geist mit gierig vorgerecktem Kopfe heftig auf ihn einreden sehen, gewinnt die Darstellung eine dramatische Spannung, der gegenüber die karolingischen Bilder langweilig aussehen.

Zugleich entsteht ein Gegensatz zwischen Adam und Eva. Er zögernd, sie überredend; er steif, zurückhaltend, sie hinundhereilend, flinkgeschäftig. Die schwerfällige Natur des Mannes, die bewegliche des Weibes ist fein unterschieden.

Durch die Hinzufügung des Drachen hat auch die Gesamterscheinung des Bildes gewonnen. Der Drache im Baume links entspricht der Schlange im Baume rechts; dazwischen stehen die beiden Menschen, voneinander wieder durch einen Baum geschieden. Es ist eine streng symmetrische fünfgliedrige Gruppe, im Aufbau der ebenfalls fünfgliedrigen Kreuzigungsgruppe gegenüber genau entsprechend.

4. DAS STRAFGERICHT.

(Tafel 4.)

Gott steht vor den sündigen Menschen und weist mit dem ausgestreckten Finger der linken Hand nachdrücklich auf Adam. Dieser ist auf seinen Anruf eben herausgetreten aus dem dichten Gebüsch, das durch den Baum hinter seinem Rücken, die Pflanze rechts in der Ecke und das Blattwerk, das den Bildrand hinaufkriecht und von oben sich herniedersenkt, angedeutet wird. Gebückt, mit schlotternden Knieen, mit dem Blatte in der Linken ängstlich die Scham deckend, steht er vor dem Richter und wagt den Blick nicht zu erheben. Mit der Rechten weist er auf Eva, um diese als Schuldige zu bezeichnen. Sie aber, noch im Gebüsche stehend und in der ebenso zusammengekrümmten

Haltung die gleiche Scham und Furcht bekundend, sucht mit bezeichnender Handbewegung den schweren Vorwurf, der sie trifft, auf den Drachen abzuleiten, der, kaum daß er ihre Worte vernimmt, wütend herumfährt und einen Feuerstrahl zur Antwort auf seine Anklägerin speit.

Der Drache paßt auch hier nicht recht. Es war die Schlange, die Eva verführte; sie trifft auch nach der biblischen Erzählung der Fluch. Es ist gleichwohl leicht verständlich, daß der Künstler, nachdem er im vorigen Bilde den Teufel selbst dargestellt hatte, ihn auch hier als den eigentlich Schuldigen an die Stelle der Schlange setzte.

Darstellungen der sündigen Ureltern vor ihrem Richter sind in der altchristlichen Katakombenmalerei und Sarkophagplastik nicht zu finden. Nur in einigen Bildern des Sündenfalles wird das nachfolgende Gericht ganz von fern angedeutet, indem hinter den Menschen die Gestalt Christi erscheint. Dieselbe Gruppe kehrt merkwürdigerweise wieder in der karolingischen Bibel von San Paolo;[1] vielleicht war es Mangel an Platz, der den Künstler veranlaßte, auf die altchristliche Sitte zurückzugreifen und die in den älteren Bibeln von Tours getrennt gegebenen Darstellungen des Sündenfalles und des Gerichts in eine zusammenzuziehen.[2] Die — für unsere Kenntnis — erste selbstständige Wiedergabe des Gegenstandes enthält die Wiener Genesis.[3] Adam und Eva kauern im Dickicht, daß man nur ihre Köpfe sieht, und am Himmel erscheint die Hand Gottes. Des näheren läßt sich auch dies Bild mit dem unseren nicht vergleichen. Dagegen erkennt man sofort dieselbe Grundanlage in dem Mosaik der Vorhalle von San Marko in Venedig.[4] Zwar erscheint Gott hier sitzend, auch fehlt die Schlange — sie kommt erst nachher bei der Verfluchung vor, die als besondere

[1] Tafel 16.

[2] Ein anderer Rückgriff auf die altchristliche Kunst in dieser Handschrift ist die Flügellosigkeit des Engels bei der Austreibung. Dabei hat der Engel aber den Kopfschein behalten, und so entsteht eine Gestalt, die in der altchristlichen Kunst nie vorkommt, wohl aber sonst gelegentlich in der karolingischen Renaissance, z. B. auf dem Mailänder Diptychon Garrucci 450. Noch an der Bernwardssäule findet sich ein solcher Engel (Taufe Christi).

[3] Garrucci 112_1.

[4] Tikkanen, Tafel 1_7.

Darstellung gegeben ist —; aber in der Haltung der Menschen, wie sie mit gebogenen Knieen stehen, wie sie die Scham verhüllen, wie Adam abgewandten Gesichtes mit der Rechten über seine Brust weg auf die hinter ihm stehende Eva zeigt, ist die Aehnlichkeit mit dem Hildesheimer Relief in die Augen springend, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß beide Bilder irgendwie verwandt sind. Nach Tikkanens Entdeckung ist die gemeinsame Quelle in der altchristlichen Buchmalerschule des Morgenlandes zu suchen, der die Kottonbibel und die verlorene Vorlage des venezianischen Mosaikkünstlers entstammen. Die Brücke von diesem Urbilde zu der Ausgestaltung in Hildesheim bilden wiederum die karolingischen Handschriften des Martinsklosters zu Tours. Wie nahe diese unserem Türrelief stehen, zeigt sich am deutlichsten, wenn wir eine andere, wenig jüngere Buchmalerei zum Vergleiche heranziehen: ich meine die Darstellung des Strafgerichts in der Bibel von Noailles (9. Jahrh.).[1] Adam und Eva, bekleidet, stehen vor dem thronenden Schöpfer, Adam zeigt auf Eva, Eva auf die Schlange. Es ist im Grunde derselbe Typus wie in dem vorauszusetzenden Bilde der Kottonbibel, daher ist auch eine Aehnlichkeit mit dem Hildesheimer Relief vorhanden; aber es handelt sich doch nur um eine Wurzelverwandtschaft, die beiden Darstellungen liegen auf verschiedenen Entwickelungslinien. Dagegen hat man sofort den Eindruck einer unmittelbaren Zusammengehörigkeit, wenn man das Bild der Bamberger Alkuinbibel[2] neben das Relief der Bernwardstür hält. In beiden steht Gottvater, in beiden sind Adam und Eva nackt und decken sich mit einem Blatte, in beiden stehen die Menschen gebeugt, und was am schlagendsten für die Verwandtschaft spricht, in beiden geht das Bestreben des Künstlers sichtlich dahin, den überleitenden Zug der Geberdensprache — von Gott zu Adam, von Adam zu Eva, von Eva zur Schlange — recht deutlich hervorzuheben. Darum ist Gott mit weisender Geberde dargestellt, darum tritt Adams zeigender Arm über den Körperumriß heraus, darum sind die Bilder so in die Breite

---

[1] Jameson, The history of our Lord as exemplified in works of art, Band 1, London 1864, Abb. 41, S. 110.

[2] Tafel 13.

gezogen, daß sie schon durch ihre Gesamterscheinung den Blick in wagerechter Richtung führen. Es bleiben nur noch zwei wesentliche ikonographische Unterschiede. Einmal tritt für die Schlange in Hildesheim der Drache ein. Wir sahen aber bereits, daß dies eine willkürliche Neuerung des Hildesheimer Künstlers ist; wenn wir für seine Darstellung ein Vorbild voraussetzen, so müssen wir darin so wie so an Stelle des Drachen eine Schlange denken. Sodann läßt sich für das Feuerspeien des Drachen in der Bamberger Bibel nichts Entsprechendes finden.

Nun schlagen wir aber einmal die Londoner Bibel[1] auf. Dort hebt sich die Schlange auf die Schwanzspitze und bewegt ihre gespaltene Zunge gegen ihre Anklägerin Eva. Es kann kein Zweifel sein, daß der feuerspeiende Drache an die Stelle einer solchen züngelnden Schlange getreten ist. Denn die Darstellung der Londoner Handschrift lehnt sich unmittelbar an den biblischen Text; das Züngeln der Schlange ist eine feine Hindeutung auf die Worte: et tu insidiaberis calcaneo eius. Nach dem bekannten Volksglauben stechen ja die Schlangen mit der Zunge. Das Feuerspeien in dem Hildesheimer Bilde paßt zu diesem Texte nicht mehr. Die züngelnde Schlange ist also das Ursprüngliche, der Drache mit dem Flammenstrahl eine spätere Umwandlung dieses Zuges. So werden wir auch hier darauf geführt, die Quelle für die Darstellung des Hildesheimer Plastikers im Kreise der karolingischen Buchmalerei von Tours zu suchen.

Um so deutlicher aber zeigt es sich auch hier, wie der Meister seine Vorgänger überflügelt. Den Gedanken, das Wandern der Anklage von der einen Person zur andern durch zeigende Geberden auszudrücken, hat er von der karolingischen Malerschule überkommen; er gestaltet das Geberdenspiel noch weiter aus. Wie in der Alkuinbibel wird unser Blick von Gott zu Adam, von Adam zu Eva, von Eva zum Drachen geleitet. In der Alkuinbibel verläuft damit die Bewegung. Indem hier aber der Drache seinen Kopf heftig nach Eva zurückwirft, entsteht der Eindruck einer rückläufigen Bewegung, die bei dem Drachen anhebt und bei Gottvater endigt. Darum

[1] Tafel 14.

weist Eva mit verdrehter Hand — die Fläche nach vorn — auf den Drachen; so nimmt die Hand die abwärtsgehende Bewegung wieder ausdrucksvoll von unten auf und leitet sie zurück. Die Körper halten sich alle unter einer geraden Linie, die auf der einen Seite langsam zu Gott hin ansteigt, auf der anderen über Evas Rücken sanftgeschwungen abläuft. Es ist eine vorzüglich abgewogene, abgerundete Gruppe.

Seine eigentliche Stärke entfaltet der Künstler wiederum in der Darstellung des seelischen Lebens. Was ist Gottvater für eine prachtvolle Gestalt! Es liegt eine ungemeine Kraft in dem spitzen Finger, verstärkt noch durch das krampfhaft hoch an die Brust bis hinter den zielenden Arm erhobene Buch: es sieht aus, als wolle er Adam durchbohren. Zugleich neigt sich die ganze Gestalt nach vorn und hebt sich in den Zehen, als wollte sie sich auf Adam stürzen. Man merkt an der Spannung dieses Körpers den Zorn des Richters und die Wucht des Urteils. Adam ist schon in der Kottonbibel und in der Alkuinbibel in gekrümmter Haltung dargestellt; doch hat man weder in der einen noch in der anderen ein solches Bild des Jammers vor sich wie in unserem Relief. Man sieht förmlich die Zentnerlast seiner Schuld und Reue; er duckt sich und zieht den Kopf ein, wie einer, der Schläge fürchtet. Dazu muß gerade über ihn ein weitauslangender, schräger Baumast ragen; er scheint sich wie ein Schlagbaum auf ihn zu senken und drückt ihn für unser Gefühl noch tiefer nieder. Auch das ist kein übler Einfall, daß Adam die rechte Hand u n t e r dem linken Arme durchstreckt; tiefer könnte er doch gar nicht in sich zusammenkriechen.

Man beachte wieder den Gegensatz zwischen Adam und Eva. Adam steht hilflos, ganz gebrochen vor Gott; er wagt nicht seinen Blick zu ihm zu erheben. Eva, im Schutze des Gebüsches und gedeckt durch Adam, fühlt sich sicherer. Sie kauert sich hinter Adam, aber dabei blickt sie doch keck zu Gott auf, als suche sie ihn durch ihre größere Zuversicht irre zu machen. Die Freude unseres Meisters an der Darstellung lebhafter Empfindung zeigt sich schließlich auch in dem Drachen. Es war doch wohl nicht nur die Rücksicht auf den Zusammenhang mit dem vorigen Relief, die ihn bewog,

die Schlange durch den Drachen zu ersetzen; die Gestalt des Drachen bietet weit mehr künstlerische Ausdrucksmöglichkeit als die der Schlange. Wie das Untier mit einem Satze nach vorn springt, wie es den Hinterleib wälzt und dreht, wie es heftig den Kopf herumwirft und Feuer sprudelt,[1] all diese heißblütige, zuckende Bewegung wäre bei einer Schlange unmöglich. Künstlerisch ist es ein Fortschritt gegenüber den Bibelbildern, daß an die Stelle des glatten, kühlen Reptils dies unheimliche Feuerwesen getreten ist.

5. DIE AUSTREIBUNG.

(Tafel 5.)

Mit der Rechten das Schwert schwingend, mit der Linken gebieterisch den Ausgang weisend, treibt der Engel die aus dem Paradiese verbannten Menschen vor sich her. Sie decken noch immer ihre Scham mit dem Blatte. Eva hat voller Schmerz ihre Wange in die Hand gelegt: eben wendet sie sich noch einmal um und sieht den Engel an, als wollte sie fragen: Muß es denn sein? Adam ist unterdessen an der Pforte des Paradieses angelangt; er streckt die Hand aus, die Tür zu öffnen.

Das Tor ist ein merkwürdiges Gebäude. Ein frei hingestelltes Stück Wand, vielfach durchbrochen und mit allerlei Bau- und Ziergliedern wunderlich ausgestaltet. Quadern lang gelegt oder hochgestellt, daneben ein Türmchen mit glatter Wand, Fensterluken bis unten an den Erdboden, dafür die Tür so weit in der Höhe, daß sie mit dem Bogengange oben Nachbarschaft hält, eine frei in die Luft ragende halbkreisförmige Schildmauer und schließlich ein kühn ins Blaue gesprengter Bogen mit Zinnen, der sich irgendwo hinter Adam ins Nichts verliert.

[1] Hat dem Künstler eine Darstellung des hl. Michael als Drachentöter vor Augen gestanden? Diese Gestalt und Haltung des Drachen kehrt in den Michaelbildern häufig wieder, z. B. schon in dem ältesten mir bekannten auf der goldenen Altartafel in Aachen (vgl. S. 6 Anm. 1); Michael stößt die Lanze in den emporgewendeten Rachen des Tieres. Aus einem solchen Vorbilde würde es sich am ehesten erklären, daß der Schwanz des Drachen zwischen Evas Füßen hindurchragt.

Die Einzelheiten zu diesem Märchenbau sind der Buchmalerei entnommen. Daher die hervortretenden Ränder der Bogenstellungen, des Turmsockels, des Pilasters, über dem sich die Wand teilt; das sind Konturen, wie sie der Miniator mit der Feder zieht, in der Plastik haben sie keinen Sinn. Die halbrund nach oben ausgeschwungenen Mauern stammen aus den Stadtarchitekturen der Buchmalerei. Dort werden öfters die nach hinten gelegenen Teile der aus der Vogelschau gesehenen Mauerkränze in dieser Weise ausgezogen gezeichnet.[1] Von da wird die Zinnenbekrönung auch auf die Arkaden, die zur Bildumrahmung dienen, übertragen; solche Zinnenbogen, wie wir einen in unserem Relief sehen, sind meines Wissens sonst nur in der Buchmalerei, dort aber auch nicht selten, zu finden. Auch das Türmchen mit der hochangebrachten Tür, fast wie ein Schrank anzusehen, kehrt ähnlich mitunter in Miniaturen wieder. Die wirre Mischung all dieser Motive freilich ist allein unserem Meister auf Rechnung zu setzen; so phantastische und innerlich unmögliche Gebäude wird man auch in der Malerei nirgends finden.

Es gibt auch sonst Darstellungen der Austreibung, in denen wir die Menschen gerade am Paradiesestore sehen. Ich schließe alle die Bilder aus, in denen sich das Tor h i n t e r Adam und Eva befindet, so vor allem die zahlreichen byzantinischen Darstellungen, in denen der Cherub die Türöffnung füllt. Ebenso sehe ich von solchen Darstellungen ab wie in dem Kuppelmosaik von Venedig, in der Kädmonhandschrift[2] oder in der Reliefreihe Jacopo della Quercias in Bologna, und vielen sonstigen spätmittelalterlichen Werken, wo die Menschen eben das Tor durchschreiten, der Standpunkt des Beschauers aber außerhalb des

[1] Vgl. die Stadt Gerasa in Kodex Egberti (Franz Xaver Kraus, die Miniaturen des Kodex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Freiburg i. B. 1884, Tafel 27), oder die Städte Jerusalem und Jericho in der Darstellung des barmherzigen Samariters in der Münchener Handschrift Cod. lat. 23 338 (Wilhelm Vöge eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Ergänzungsheft VII, Trier 1891, Abb. 32, S. 234).

[2] Account of Caedmons Metrical Paraphrase of Scripture History, an illuminated Manuscript of the Tenth Century, preserved in the Bodleian Library at Oxford. Communicated by Henry Ellis. Published by the Royal Society of antiquaries, London 1832, pl. 33.

Paradieses angenommen ist. Für den Vergleich mit dem Relief an der Bernwardstür kommen nur solche Bilder in Betracht, in denen die Menschen noch innerhalb des Paradieses sind und das Tor rechts[1] von ihnen steht. Ich weiß für diese Anordnung nur drei Beispiele zu nennen, drei Reliefs: am Sturze des Westportals der Pfarrkirche zu Andlau im Elsaß (11. Jahrh.),[2] an einem Kapitell des Kreuzganges am Dome zu Monreale (12. Jahrh.)[3] und an dem romanischen Taufstein des Provinzialmuseums zu Hannover (12. Jahrh.). In allen dreien ist das Paradiesestor ganz knapp durch zwei Pfeiler mit einem Sturz oder einfachen Dache angedeutet; in Monreale hängt in dem Tor eine hölzerne Flügeltür, die Eva eben öffnet. Einen näheren Zusammenhang mit dem Hildesheimer Türrelief zeigt keine dieser Darstellungen. Da an der Bernwardstür das Paradiesestor so ganz anders gebildet ist und als ein kühnes Phantasieerzeugnis unseres Meisters erscheint, so darf man vielleicht vermuten, daß er es völlig von sich aus hinzugefügt hat. Für die ikonographische Herleitung seiner Darstellung könnte man dann auch solche Bilder der Vertreibung herbeiziehen, in denen kein Paradiesestor zu sehen ist. Die Ergebnisse bei der Besprechung der vorigen Bilder lassen auch hier zunächst an die karolingischen Bibeln denken. In der Tat scheint mir das Hildesheimer Relief einige Verwandtschaft mit dem entsprechenden Bilde in der Bibel von San Paolo zu besitzen; die Haltung des Engels ist ähnlich, die Menschen sind ebenfalls nackt, und Eva stützt ebenfalls den Kopf in die Hand. Ich gebe aber zu, daß die Aehnlichkeit ziemlich allgemein ist.

In unserem Relief dient der hohe Torbau vor allen Dingen der Komposition. Das Bild ist so angelegt, daß in der Mitte eine Lücke bleibt: links der Engel, rechts die Vertriebenen. Der niedrigste Strauch bezeichnet die Zäsur. Von da an steigt

[1] Die Vertreibung aus dem Paradiese wird so gut wie immer in der Richtung von links nach rechts dargestellt; das ist ein schlagender Beweis dafür, daß die ganze ikonographische Entwickelung im Mittelalter von der Buchmalerei ausgeht.

[2] Elsässische und lothringische Kunstdenkmäler, 1. Teil: Elsässische Kunstdenkmäler, herausgegeben von S. Hausmann, Straßburg i. E. o. J., Tf. 102.

[3] Tikkanen, Tafel 4_{2C}.

nach beiden Seiten die Darstellung gleichmäßig auf. Darum ragt in die Ecke oben links die Pflanze herein: das Dreieck, das von der Mitte aus über den Engel nach außen hin ansteigt, soll gefüllt sein. Darum ist an der entgegengesetzten Seite der Torbau bis oben hingeführt; der Zinnenbogen schlägt die Brücke von Adams Kopfe zu dem höchsten Giebel und führt so den Blick bis in die Ecke hinauf.

Ganz wundervoll ist die Stimmung der ins Elend hinausziehenden Menschen zum Ausdruck gebracht. Adams Trauer ist männlich, gehalten; er geht wohl gesenkten Hauptes, aber er bewahrt seine Fassung. Evas Schmerz aber bricht laut aus und tut sich in kläglichen Geberden kund. Adam hat sich in sein Schicksal gefügt, er hegt keine vergeblichen Hoffnungen mehr. Eva dagegen läßt bis zuletzt die Hoffnung nicht fahren; noch am Tore wendet sie sich mit einem langen, flehenden Blick zu dem Engel zurück, als könne sie jetzt noch sein Herz erweichen.

Von großer Bedeutung für die Wirkung des Bildes ist die Hinzufügung des Torbaues. In den meisten Bildern der Vertreibung — man vergleiche etwa die der karolingischen Bibeln — sieht man zwei Menschen vor einem Engel schreiten; wie lange sie schon gehen, wohin es geht, bleibt ungesagt. Durch das vor die Menschen gestellte Tor wird die Handlung auf einen bestimmten Zeitpunkt festgelegt, und zwar auf denjenigen, der der allerwirkungsvollste ist, kurz vor der Entscheidung, kurz vor dem Schritt über die Schwelle, die zum freudlosen Leben führt. Es ist reizvoll zu beobachten, wie in unserem Bilde alle Bewegungen auf diesen Augenblick berechnet sind. Adam ist eben an der Pforte angelangt; dadurch entsteht ein Aufenthalt, denn er muß erst die Tür öffnen. Dies augenblickliche Hemmnis gibt Eva Gelegenheit, noch einmal sich umzuwenden und einen letzten Versuch zu machen, den Engel umzustimmen. Dieser ist von selbst etwas zurückgeblieben, sobald er die Menschen am Tore angekommen sah. Nun, da Eva ihn flehend ansieht, hebt er die Hand und schneidet durch eine entschiedene Geberde alle Hoffnungen ab. Die kurze Zeit, die Adam braucht, die Tür zu öffnen, füllt ein Zwischenspiel zwischen Eva und dem Engel.

6. DIE ARBEIT.

(Tafel 5.)

Die rechts zwischen dem Löwenkopfe und dem Türrahmen übrig bleibende Fläche wird ausgefüllt durch einen nach oben spitz zugehenden Haufen regellos übereinandergetürmter Schneckenlinien. Es soll wohl ein Erdhügel sein. Oben liegt ein Kissen, und darauf sitzt Eva, nun eine ältliche Frau mit vergrämten Zügen. Mit beiden Händen hält sie ein nacktes Knäblein an der Brust. Da ein zweites Kind nicht zu sehen ist, wird es der Erstgeborene Kain sein.[1] Hinter ihrem Kopfe ist zwischen zwei Baumstämmen ein großes Laken ausgespannt, wohl um Schatten zu geben. Wir sehen deutlich, wie die Enden zusammengerafft, in zwei Astansätze geklemmt und herumgeschlungen sind. Dunkel aber bleibt, wie das Tuch diesen Umriß annehmen kann. Wird es vom Winde gebläht? Damit sind aber die schlaffen Hängefalten nicht vereinbar, von denen die ganze Fläche durchfurcht ist. Wenn das Tuch ruhig hängt, muß es in der Mitte in sich zusammensinken; dann ist es wiederum kein Schattenspender.

Auf der entgegengesetzten Seite liegt Adam der Feldarbeit ob. Er ist ein hagerer Mann mit Bart und lang in den Nacken fallendem Haar. Seine Kleidung soll offenbar die aus der antiken und altchristlichen Kunst als Tracht der Handarbeiter, Bauern und Hirten bekannte ἐξωμίς sein, die über einer Schulter gelöste Tunika. Dies Gewand aber hat der Künstler nicht verstanden. Er läßt den unteren Saum gleichlaufend mit dem oberen vom rechten Knie zur linken Hüfte emporsteigen, sodaß das Kleidungsstück wie eine Schärpe um den Leib hängt; bei der richtigen Tunika, der gelösten wie der ungelösten, ist der untere Rand immer wagerecht.[2] Dies Mißverständnis ist ein

[1] Dasselbe gilt für die entsprechenden Bilder der karolingischen Bibeln. Franz Friedrich Leitschuh (Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen, Berlin 1894, S. 97ff.) und H. Janitschek (Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1890, S. 28) finden dort Eva mit Seth dargestellt.

[2] Vgl. Karl Maria Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie (Wissenschaftliche Handbibliothek, 3. Reihe, Nr. 5), Paderborn 1905, S. 550.

Zeichen, daß der Künstler diese Figur nach einem der Antike näherstehenden Vorbilde arbeitete.

Mit beiden Händen schwingt Adam eine Hacke über einer vor ihm stehenden hohen Staude. Es ist wohl ein Unkraut, das er ausjäten will. Sonderbar aber ist, wie er sich dazu anstellt. Schon daß er sein Werkzeug mit solcher Anstrengung durch die Luft schwingt, ist mit der Art seiner Arbeit nicht recht vereinbar; die Jäthacke ist doch keine Axt und die Pflanze kein Holzklotz, den er spalten soll. Mit der Wucht des Schlages steht wieder die Körperhaltung in seltsamem Widerspruche. Er hebt das linke Bein in die Luft, die unpassendste Bewegung, die man sich denken kann; denn sie wirkt dem Schlage gerade entgegen und nimmt ihm von vornherein alle Kraft. Wer fest zuschlagen will, muß vor allem selbst sichern Stand haben und darf nicht auf einem Beine tanzen.

Während er die Hacke schwingt, blickt er einen vor ihm schwebenden Engel an, der in der Linken einen Kreuzstab hält[1] und die Rechte zu der altchristlichen Redegeberde erhebt. Der Engel scheint Adam zu belehren, wie man die Radehacke handhabt; darum schaut dieser bei der Arbeit zu ihm auf.

Den Text zu dieser Darstellung gibt die schon einmal[2] erwähnte Vita Adae et Evae. Es heißt dort: Et tulit Adam Evam et puerum et duxit eos ad orientem et misit dominus deus per Michahel angelum semina diversa et dedit Adae et ostendit ei laborare et colere terram, ut habeant fructum, unde viverent ipsi et omnes generationes eorum. Ausführlicher wird diese Geschichte, der erste Unterricht Adams im Ackerbau, in jüngeren mittelalterlichen Bearbeitungen der Vita Adae et Evae erzählt, so in einigen englischen Handschriften,[3] und vor allem

[1] Häufiges Attribut der Engel in der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst. Vgl. Georg Stuhlfauth, die Engel in der altchristlichen Kunst (Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, hg. von Johannes Ficker, 3. Heft), Freiburg i. B. 1897, S. 73.

[2] Oben S. 11.

[3] The lyff of Adam and Eue (kurz vor 1400) vgl. C. Horstmann, Sammlung altenglischer Legenden, Heilbronn 1878, S. 224. Canticum de creatione (14. Jahrh.), Vers 451 ff. (ebendort S. 129).

in dem im 14. oder 15. Jahrhundert entstandenen Gedichte Lutwins. Dort[1] heißt es:

«Ein engel wart von hymel gesant,
der Adam det bekant
der erden wucher und ir art.
Die gnode wart nit lenger gespart.
Er lerte in buwen und segen,
den wylden somen abemegen
und in werffen mit der hant
uff den umbgeworffen sant;
so keme er hundertvalt herwider.
Das volget er und det es sider.
Ouch lerte er in, als got wolte,
wie er das vihe zemen solte,
das yme helffe solte geben
zu buwen und zu allem leben,
zu gewant und zu spise.
Das volget er, wann er was wise . . . .
und was einer der wisesten man,
der mannes synne ie gewan;
hie mit hup sich der engel dan.»

Bei der großen Verbreitung und Beliebtheit, deren sich die Vita Adae et Evae und ihre Bearbeitungen im Mittelalter erfreuten, ist es leicht verständlich, daß die Erzählung von dem landbaulehrenden Erzengel auch in der Kunst verwertet worden ist. Die byzantinische Kunst gibt sie in der Form wieder, daß Michael herabschwebt und dem Adam eine Hacke überreicht; diese Darstellung finden wir in der Handschrift der Homilien Gregors von Nazianz in Paris (9. Jahrh.) und an der Erztür des Bonannus am Dome zu Monreale (12. Jahrh.).[2] In Aelfrics angelsächsischem Heptateuch (11. Jahrh.) steht der Engel vor den Menschen und zeigt ihnen, wie man den Spaten handhabt.[3] In einem englischen Psalter des 12. Jahrhunderts im britischen Museum gibt er Adam eine Hacke und Eva eine Spindel.[4] Der

[1] Lutwins Adam und Eva, zum erstenmale herausgegeben von Konrad Hofmann und Wilhelm Meyer. Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 153, Tübingen 1881, S. 60.

[2] Tikkanen, Tafel II, 12c.

[3] Abgebildet bei J. O. Westwood, Palaeographia sacra pictoria. London (ohne Jahr und ohne Seitenzahlen).

[4] Brit. Mus. Cotton. Nero C VI. Jameson, The history of our Lord as exemplified in works of art. Band I, London 1864. Abbildung 42, S. 112.

Maler der Wiener Lutwinhandschrift stellt unter der Ueberschrift: «Wie ein engel Adam lerte zu acker faren» einen Engel dar, der einen Pflug regiert; Adam lenkt das vor den Pflug gespannte Pferd. Wenn in Holbeins Totentanze auf dem Bilde: «Adam bawgt die erden» der Tod dem Adam einen Baum roden hilft, so ist das vielleicht zu verstehen als eine Parodie auf die Legende, nach der ein Engel Adam den Ackerbau lehrte.

Für uns gilt es wiederum, den ikonographischen Zusammenhang unseres Reliefs nach rückwärts zu verfolgen. Die erste Darstellung der Menschen nach der Vertreibung finden wir auf der ersten erhaltenen Bildseite des Ashburnhampentateuchs, der prachtvollen, wohl aus dem 6. Jahrhundert stammenden morgenländischen Handschrift.[1] Am Anfange des Blattes sehen wir Adam und Eva zusammen unter einem auf vier Pfählen ruhenden Dache stehen. Auch diese Darstellung geht vielleicht auf die Vita Adae et Evae zurück; diese beginnt: quando expulsi sunt de paradiso, fecerunt sibi tabernaculum. Daneben erscheint Eva sitzend unter einem ähnlichen Bau mit Kain an der Brust; in der Legende heißt es zur Einleitung der Erzählung von Kains Geburt:[2] et coepit ambulare contra partes occidentales et fecit ibi habitaculum habens in utero foetum trium mensium. Adam geht peitschenknallend hinter dem Pfluge, der von zwei Rindern gezogen wird. Diese Darstellungen berühren sich darin mit unserem Relief, daß sie das Schicksal der Ureltern ebenfalls im Anschluß an die beiden Fluchworte schildern: «Du sollst mit Schmerzen Kinder gebären», und «im Schweiße deines Angesichtes sollst du dein Brot essen». Der Unterschied liegt, abgesehen von der größeren Ausführlichkeit, darin, daß Adam im Ashburnhampentateuch mit dem Pfluge den Acker bearbeitet.[3] Hackend scheint er zuerst in der Kottonbibel dargestellt gewesen zu sein;

[1] The miniatures of the Ashburnham Pentateuch edited by Oscar von Gebhardt, London 1883, Plate III. Codex fol. 6 a.

[2] Vita Adae et Evae 18.

[3] An der Erztür von San Zeno in Verona (11. Jahrh.) zieht Eva den Pflug, den Adam lenkt. (Abbildung bei Max Gg. Zimmermann, Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter, Leipzig 1897, S. 61.) Das Pflügen kommt dann wieder in der Lutwinhandschrift vor (vgl. oben). An dem beinernen Kästchen des Kölner Kunstgewerbemuseums ist Adam dargestellt, wie er den Dreschschlitten lenkt, der von zwei Ochsen über die ausgebreiteten Aehren gezogen wird.

wenigstens läßt das entsprechende Mosaikbild in Venedig darauf schließen. Doch fehlt hier das Kind; dafür hat Eva hier zum erstenmale wie in späteren Bildern so häufig einen Spinnrocken in der Hand. In den karolingischen Handschriften mischen sich Züge aus den genannten beiden Bibeln. Eva säugt das Kind wie im Ashburnhampentateuch, und auch die Andeutung einer Hütte fehlt nicht. Anders wenigstens kann ich die in den drei jüngeren Handschriften zwischen zwei Bäumen oder Stöcken aufgehängten Girlanden nicht verstehen; sie sollen doch wohl eine Laubhütte bezeichnen. Adam aber wird wieder hackend dargestellt. Im einzelnen weichen die Bilder vielfach voneinander ab; man vergleiche die Abbildungen.[1] Einige Züge aber, die sich in der einen oder der anderen dieser Buchmalereien finden, geben für die auffallenden Eigenheiten des Hildesheimer Türreliefs eine einfache Erklärung.

An dem Schattentuche hinter Eva fiel der Umriß auf. Man vergleiche die Darstellung in der Londoner Bibel. Das Laubgewinde ist hinter der sitzenden Frau so an zwei Stangen aufgehängt, daß es ihr bis in den Nacken reicht; ebensotief zieht sich an der Bernwardstür der untere Rand des Lakens herab. Die beiden Stangen in der Miniatur sind durch ein Querholz verbunden, das sich nach oben ausbiegt; ebenso wölbt sich in dem Relief der obere Rand des Tuches empor. Der Umriß des Tuches deckt sich fast mit dem zugespitzten Oval, das in der Handschrift die Querstange und das Blattgewinde bilden. Die Enden des Tuches sind in Astansätze eingeklemmt, die Enden der Girlande in Gabelungen der Tragestangen. Es scheint mir klar, daß der Künstler der Bernwardstür eine Darstellung vor sich hatte, in der hinter der sitzenden Eva ein Gerüst gezeichnet war wie das in der Londoner Bibel. Der Grund, daß er dies Gerüst durch etwas anderes ersetzte, wird der sein, daß er das Blumengehänge nicht plastisch wiederzugeben verstand.

Adam trägt ein Gewand, das wir als eine mißverstandene ἐξωμίς deuteten. In der Bibel Karls des Kahlen trägt er eine ἐξωμίς, und aus dieser Darstellung wird klar, wie das Mißverständnis des Hildesheimer Meisters entstehen konnte.

[1] Tafel 13—16.

Adam ist tiefgebückt gezeichnet, und wer das Kleidungsstück nicht kennt und seinen Wurf nicht versteht, kann leicht auf die Meinung kommen, der Saum über den Knieen erscheine nur infolge der Beugung des Oberkörpers wagerecht, müsse aber, sobald dieser sich aufrichte, mit in die Höhe gehen. In der Tat hat ja Adam an der Bernwardstür eine beträchtlich steilere Haltung.

Diese steile Haltung paßt nicht zu der Art der Arbeit. Die karolingischen Bibeln zeigen, wie es ursprünglich gedacht ist: gebückt steht Adam da und tut kurze, schnelle Schläge auf den Boden. An der Bernwardstür muß er sich aufrichten, weil die ganze Darstellung mehr in die Höhe geht; es ist der weithereinragende Löwenkopf, der den Engel und damit auch Adam hochdrängt. So kommt es, daß er nun die Hacke mit unverhältnismäßigem Kraftaufwande durch die Luft schwingt.

Auch das Erheben des linken Beines findet durch die Handschriften seine Erklärung. In der Londoner und der römischen Bibel steht Adam mit gespreizten Beinen; die Last des vornübergeneigten Oberkörpers ruht auf dem vorgesetzten, im Knie gebeugten linken Beine. Die leichte perspektivische Hebung des Bodens aber bewirkt, daß sich der linke Fuß, der weiter hinten ist, in größerer Bildhöhe befindet als der rechte. Faßt man die Gestalt rein im Umriß ins Auge, so sieht es allerdings so aus, als sei der eine Fuß in die Luft gehoben. So scheint es, daß sich der Künstler für die Figur Adams eine Darstellung wie die in der Londoner und der römischen Bibel zum Muster nahm und die perspektivische Verschiebung unbeachtet ließ. Es ist genau dasselbe Verfahren, das wir bei dem ersten Relief beobachteten. Dort ließ er bei der Schöpfungsgruppe den Boden unter Adam weg; so wurde aus dem bloßen Berühren ein mühsames Hochziehen. Hier läßt er wiederum den Boden weg, und aus dem Vorsetzen des Beines wird ein Hochheben.

Die Einzelzüge, die zur Erklärung des Hildesheimer Reliefs dienen können, finden sich in den drei jüngeren karolingischen Handschriften verstreut; in der Gesamtanlage erinnert es am meisten an die Bibel von San Paolo. Dort ist Adam ebenfalls links von der sitzenden Eva dargestellt; dort findet sich auch die Pflanze zu seinen Füßen wieder. Schließlich berührt sich

die Malerei darin mit dem Relief, daß Adam ebenfalls beim Arbeiten aufblickt; nur sieht er nicht einen Engel an, sondern Eva.

Durch die Hinzufügung des Engels ist die Gesamtanlage kaum verändert; er erscheint als ein nachträglicher Zusatz zu dem fertigen Typus.

Natürlich wird auch der herkömmliche Typus des Bildes bestimmend gewesen sein für die Art der Darstellung des Engels; Adam wurde mit der Hacke abgebildet, also setzte man den Engel als Lehrer daneben. Die byzantinische Kunst richtet sich nach ihrer Ueberlieferung. An der Tür in Monreale schwebt der Engel mit einer Hacke zu den Menschen hernieder. Diese sitzen eng zusammen auf Steinblöcken, und im Sitzen blickt Adam auf und hebt die Hand, um das Werkzeug zu empfangen. Das ist keine natürliche Darstellung. Der ursprüngliche Typus ist jedenfalls, daß Adam und Eva auf dem Felde beieinander sitzen und ihr Los bejammern. Diese Gruppe finden wir denn auch sonst allein, z. B. an dem von Gräven veröffentlichten Elfenbeinkasten des Darmstädter Museums,[1] an dem Knochenkästchen des Kölner Museums[2] und auffallenderweise auch an der Pfarrkirche von Andlau.[3] In diese Gruppe setzt die byzantinische Kunst den Engel, der die Hacke bringt, wie die abendländische Kunst zu ihrer Darstellung des arbeitenden Adam den lehrenden Engel.

Es ist nicht gesagt, daß es erst der Meister der Bernwardstür war, der den Typus der Schule von Tours durch die Hinzufügung des Engels erweiterte. Die Möglichkeit wenigstens ist zuzugeben, daß er, der so stark von jener Malerschule beeinflußt erscheint, auch diesen Zug von dort übernommen hat. Daß sich der lehrende Engel in den erhaltenen vier Bibeln nicht findet, ist kein zwingender Gegengrund; denn diese vier sind sicher nur ein kümmerliches Ueberbleibsel aus dem ehemaligen Reichtum jener Schule. Es läßt sich nachweisen, daß die Vita Adae et Evae zu der Zeit, als die karolingischen Bibeln ge-

---

[1] L'arte, anno II. Roma 1889, p. 300—301.
[2] Vgl. S. 32, Anm. 3.
[3] Vgl. S. 27, Anm. 2.

schrieben wurden, in den fränkischen Klöstern bekannt und beliebt war. Wir wurden bereits einmal auf die Vermutung geführt, daß die Buchmaler von Tours durch diese Legende zu einer Erweiterung einer herkömmlichen Darstellung angeregt wurden.[1] Damals handelte es sich ebenfalls um die Hinzufügung eines Engels, es war ebenfalls der Erzengel Michael. So ist es doch sehr leicht möglich, daß auch die Darstellung des Unterrichts im Ackerbau schon in dieser Schule aufkam.

So eng sich auch das Relief in Hildesheim an die Bibelbilder anschließt, in einem läßt es die Vorgänger weit zurück: der seelische Inhalt ist mächtig gesteigert. Wie flott und gleichgiltig arbeitet Adam in den Miniaturen dahin. An der Bernwardstür macht er schwerfällige, ungeschickte Bewegungen, schwingt er die Hacke mit krampfhafter Anstrengung; dazu die hagere Gestalt, der von Arbeits- und Kummerslast gekrümmte Rücken — man spürt es, wie der Künstler das harte Los des Urvaters mitempfindet. In den Bibeln ist eine Girlande gespannt,' eine Laubhütte gebaut; das ist idyllisch. An der Bernwardstür sitzt Eva im Schutze eines Schattentuches; die Sonne brennt also heiß hernieder, Adam muß wahrhaftig im Schweiße seines Angesichtes sein Brot erarbeiten. Bei den Buchmalern redet Eva mit Adam oder schaut doch seiner Arbeit zu; an der Bernwardstür brütet sie stumm vor sich hin. Unter der Hand des Hildesheimer Künstlers ist alles stiller, ernster, tiefer geworden.

Adam ist hier auf einmal bärtig. Der Zustand ewiger Jugend ist vorbei, jetzt sind die Menschen dem Wechsel der Zeit, dem Altern und Sterben unterworfen.[2] Den Malern des Ashburnhampentateuchs und der karolingischen Bibeln fällt es nicht ein, das darzustellen; sie finden nichts darin, die Menschen nach der Vertreibung in unveränderter Jugendkraft abzubilden. Es sind zwei verschiedene Welten, die sich hier voneinander

---

[1] Vgl. S. 11.

[2] Rabanus Maurus, commentaria in genesim I, 19 (Migne 107_{498}): Primus homo ita conditus fuit, ut manente illo decederent tempora nec cum temporibus ipse transiret . . . At ubi vetitum contigit, mox offenso creatore coepit ire cum tempore. Unde et ei dictum est: terra es et in terram ibis. Statu videlicet immortalitatis amisso cursus eum mortalitatis absorbuit, et dum iuventute ad senium, senio traheretur ad mortem, transeundo didicit stando quid fuit.

scheiden: über den Handschriften liegt noch ein letzter Schimmer antiken Geistes; der Meister der Bernwardstür gehört dem Mittelalter an. Dort harmlos heitere Lebensfreude, hier trübe Gedanken von der Macht der Sünde und der Vergänglichkeit des Irdischen. Daß hier der Hildesheimer Meister dem Zuge der Zeit folgt, zeigt sich auch darin, daß mit dem Beginn der romanischen Zeit überhaupt der bärtige Adam statt des unbärtigen üblich wird, selbst für Darstellungen, die noch innerhalb des Paradieses spielen. Freilich ist der unbärtige auch im Mittelalter nicht ganz abgekommen; doch erst mit dem Wiedererwachen antiken Lebensgefühles in der Renaissance wird er wieder allgemein herrschend.

Es ist eine feine Steigerung in den Reliefs der Bernwardstür: In den Schöpfungsbildern erschienen die Menschen als Kinder, nach dem Sündenfalle sind sie plötzlich gewachsen, nach der Vertreibung sind sie alt.

7. DIE QUELLE DER ADAM- UND EVABILDER.

Bei fast allen Bildern bemerkten wir einen engen Zusammenhang mit den entsprechenden Darstellungen in vier untereinander nah verwandten Handschriften des 9. Jahrhunderts, der Bamberger Alkuinbibel, der Londoner Bibel, der Bibel Karls des Kahlen und der Bibel in San Paolo fuori le mure bei Rom.

In dem Relief der Erschaffung Adams ähnelt die Mittelgruppe dem ersten Bilde der Bibel von San Paolo bis in die Einzelheiten. Der anbetende Engel kommt in der Londoner Handschrift und der Bibel Karls des Kahlen vor. Der anbetende Adam rechts erinnert an die zweite Gruppe der Handschrift von San Paolo. Die Zuführung des Weibes ist ähnlich dargestellt wie in der Bibel von San Paolo. Die Unterschiede ließen sich zum Teil aus der weiteren Ausdehnung des Reliefs erklären. Für den Sündenfall könnte das entsprechende Bild der Bibel Karls des Kahlen als unmittelbare Vorlage gedient haben. In dem vierten Relief gemahnt die Gesamtanlage stark an die Darstellung der Alkuinbibel, der feuerspeiende Drache an die züngelnde Schlange der Londoner Handschrift. Bei der Vertreibung ist der Zusammenhang weniger deutlich, es läßt

sich nur eine allgemeine Verwandtschaft namentlich mit der römischen Bibel feststellen. Sehr stark ist die Abhängigkeit wieder in dem Relief, das das Leben der vertriebenen Menschen darstellt. Die Grundanlage — Adam hackend, Eva das Kind nährend — ist dieselbe wie in den Handschriften; doch ist der Engel neu. Das Sonnensegel hinter Eva ist ein Ersatz für die Hütte in den Handschriften und läßt in seiner Form noch das Vorbild durchblicken; ebenso ist der arbeitende Adam der entsprechenden Figur der Buchmalereien nachgebildet.

Dieser Zusammenhang läßt sich nicht durch einen mittelbaren Einfluß der karolingischen Buchmalerei erklären; es genügt auch nicht, von allgemeinen Eindrücken zu reden, die der Hildesheimer Künstler etwa bei einem Aufenthalt in Tours gehabt haben könnte. Wenn seine Darstellung mit der jener Miniaturen gelegentlich so genau zusammentrifft wie bei der Mittelgruppe des ersten Reliefs, wenn sich so merkwürdige Anklänge an einzelne Bibelbilder finden wie bei dem Schattentuche und dem hackenden Adam, so ist nur eine Erklärung möglich: in Hildesheim befand sich eine solche Bibel, und diese hat sich der Künstler für seine Darstellungen Adams und Evas zum Muster genommen.

Die Züge, in denen sich die Buchmalereien mit den Reliefs berühren, finden sich in allen vier Handschriften zerstreut. Das Vorbild kann also keine der uns bekannten vier Bibeln gewesen sein, es ist vielmehr anzunehmen, daß es ein nicht mehr erhaltenes Werk aus demselben Kunstkreise war, das in einzelnen Bildern mit dieser, in anderen mit jener der erhaltenen Bibeln übereinstimmte.

Der Bamberger Alkuin, die Londoner Handschrift und die Bibel Karls des Kahlen stammen aus dem Martinskloster in Tours. Die Bibel der Benediktinerabtei San Paolo bei Rom ist im Kloster Corbie geschrieben worden, die Genesisbilder aber halten sich so treu an den Typus der jüngeren Handschriften von Tours, daß kein Zweifel sein kann, daß der Maler sich eine von dort stammende Bibel zum Vorbilde nahm. Nun zeigen die Reliefs der Bernwardstür am meisten Berührungen mit der Corbieer Bibel. Die wesentlichen Abweichungen sind rasch aufgezählt: Vor allem ist ein großer Unterschied in der

Darstellung des Sündenfalles; statt des einen Bildes in der Bibel, das die Sünde und das Strafgericht vereinigt schildert, finden wir an der Bernwardstür zwei gesonderte Gruppen. Sodann fehlt in der Handschrift der Engel sowohl bei der Schöpfung als bei der Arbeit. Bei der Austreibung fehlt das Paradiesestor. Schließlich Unterschiede in Einzelheiten: die Kleidung der Menschen im letzten Bilde ist anders, und die Laubhütte hat nicht die dem Schattentuche entsprechende Form.

In den meisten dieser Züge unterscheidet sich die Corbieer Bibel aber auch von der Tourer Ueberlieferung. In Tours gab man Sündenfall und Strafgericht gesondert, dort war auch die Darstellung der Engelanbetung üblich geworden. Es wird also erst der Maler in Corbie gewesen sein, der jene Bilder zusammenzog und den Engel wegließ; solche Neuerungen sind leichter verständlich beim Uebergange von einer Schule zur anderen als innerhalb eines geschlossenen Schulzusammenhanges. Die Vorlage des Corbieer Malers darf man sich daher auch in diesen Zügen nach dem Typus von Tours vorstellen. Weshalb der Corbieer Künstler den Sündenfall und das Strafgericht durch e i n e Darstellung ersetzte, ist uns nicht mehr erkennbar. Dagegen läßt sich wohl für die Weglassung des Engels ein Grund angeben. Die Engel sind in den Tourer Bibeln als Brustbilder gezeichnet, die über einem Streifen des quergeteilten Hintergrundes auftauchen. In der Bibel von San Paolo ist die Streifung des Hintergrundes aufgegeben; es ist leichtverständlich, daß damit auch die Brustbilder der Engel wegfielen. Von hier aus darf man vielleicht noch eine weitere Vermutung wagen. Auf dem letzten Bilde in der römischen Bibel sieht Adam bei der Arbeit in die Höhe, wie er an der Bernwardstür zu dem Engel aufblickt. Man könnte sich zwischen ihm und Eva einen lehrenden Engel gezeichnet denken, ohne daß sich sonst etwas zu ändern brauchte. Nun haben wir früher die Möglichkeit erwogen, daß der Unterricht durch den Engel bereits von den Tourer Buchmalern dargestellt worden sei;[1] der Corbieer Maler ließ die Engelbrustbilder weg. Könnte in seiner Vorlage nicht auch an dieser Stelle ein Engel darge-

[1] Vgl. S. 35 f.

stellt gewesen sein und Adams emporgerichteter Blick ursprünglich diesem gegolten haben?

Jedenfalls ist anzunehmen, daß die Tourer Vorlage des Corbieer Malers den Reliefs der Bernwardstür noch ähnlicher war als die Bilder der Sanpaolobibel selbst. Das gestattet einen Schluß auf die Herkunft der Handschrift, die dem Hildesheimer Meister vorlag. Sie muß eng verwandt gewesen sein mit der Bibel, die von Tours nach Corbie kam und dem Maler der Handschrift von San Paolo das Muster für die Genesisdarstellungen lieferte.

Die Vorlage des Corbieer Malers gehörte aber sicher nicht einer älteren Entwickelungsstufe der Schule von Tours an, sondern einer der jüngsten; denn die Genesisbilder der Bibel von San Paolo zeigen ikonographisch einen stark fortgeschrittenen Typus auch gegenüber der jüngsten erhaltenen Genesisbildertafel aus Tours, der in der Bibel Karls des Kahlen (um 850). So dürfen wir auch die Vorlage des Hildesheimer Künstlers an das Ende der Blütezeit der Tourer Schule, d. h. in das dritte Viertel des 9. Jahrhunderts setzen.

Es ist schließlich noch zu fragen, wie diese karolingische Bilderbibel von Tours nach Hildesheim kam.

Im Jahre 1007 zog Bischof Bernward im Gefolge König Heinrichs II. nach Flandern in den Krieg. Nach Beendigung des Feldzuges erbat er sich vom Könige Urlaub zu einer Wallfahrt nach Tours zum Grabe seines Schutzpatrons, des heiligen Martin. Acht Tage weilte er dort und betete zu dem Heiligen.[1] Er war also Gast des Martinsklosters in Tours, desselben Klosters, in dem in karolingischer Zeit die Bibeln mit den Genesisbildern ausgemalt worden waren. Nach seiner Rückkehr nach Hildesheim — ich nehme das Ergebnis des zweiten Teiles dieses Buches voraus — gab er den Auftrag zur Herstellung einer mit Genesisbildern geschmückten Relieftür. Man darf wohl vermuten, daß er die Handschrift, aus der der Türkünstler seine Anregungen schöpfte, damals aus Tours mitgebracht hatte.

Das Chronicon Hildesheimense enthält zu Anfang ein Verzeichnis der Kirchen und Klöster, mit denen das Hildesheimer

[1] V B 41.

Domkapitel einen Bund zu gegenseitiger Fürbitte geschlossen hatte.[1] Darunter sind drei Namen aus Frankreich: Remensis aecclesia — Parisiensis in Francia — Turonis. Wie Reims in diese Liste kommt, sagt ein Zusatz; es war die Kirche, die das Vorbild für die kirchlichen Einrichtungen Hildesheims gegeben hatte.[2] Wie aber war Hildesheim mit Paris und Tours in nähere Beziehung getreten? Beide Orte hatte Bernward auf der Reise des Jahres 1007 berührt; seine Wallfahrt ging erst zum heiligen Dionysius nach Paris, dann zum heiligen Martin nach Tours. Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese Reise der Anlaß war, daß Hildesheim mit Paris und Tours Bundesbrüderschaft schloß. Die Handschrift mag ein Geschenk des Klosterkonvents von Tours gewesen sein, das zur Besiegelung des neuen Freundschaftsverhältnisses diente.

Am Ende des Bruderschaftsverzeichnisses heißt es: Tegrinsenses, qui missale cum euangeliario et lectionario in signum fraternitatis huc dederunt. Daß bei Tours kein derartiger Zusatz steht, hat nichts zu besagen, da die Eintragungen aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Händen stammen. Die Bemerkung aber beweist, daß ein derartiges Bruderschaftsverhältnis zwischen zwei Kirchen ein Anlaß zum Austausch von Geschenken war, und daß zu solchen Geschenken auch wertvolle Handschriften benutzt wurden.

---

[1] SS VII, 848.

[2] Quae mater fuit Hildeneshemensis aecclesiae in canonica institutione.

ZWEITER ABSCHNITT.

KAIN UND ABEL.

1. DAS OPFER.

(Tafel 6.)

Aus Wolken ragt Gottes Hand, umgeben von einem Bogen, der nach innen dreifach abgestuft ist und am äußeren Umfange von zahlreichen Flämmchen besetzt ist. Von rechts naht sich Kain, von links Abel. Kain bringt eine Korngabe, Abel ein Lämmlein.

Die Brüder sind auf jede nur mögliche Weise voneinander unterschieden. Abel ist ein Jüngling mit glattem Gesicht, Kain ein Mann mit struppigem Barte. Abel trägt die für Gott bestimmte Gabe ehrfürchtig auf den verhüllten Armen, Kain faßt sie rücksichtslos mit bloßen Händen. Abel tritt ruhig näher; Kain stürmt heran, daß sein Mantel im Winde flattert. Abel reicht seine Gabe von weitem, als fürchte er sich näherzukommen; Kain rennt bis dicht an den Flammenbogen. Abel schaut auf zur Gottheit, die sein Opfer gnädig empfängt, Kain, verschmäht, blickt trotzig zur Seite. Concidit vultus eius.[1]

Die altchristliche Kunst stellt das Opfer der Brüder meist so dar, daß die beiden ihre Gaben dem seitlich auf einem Throne sitzenden Herrn zubringen; nur ausnahmsweise steht

[1] 1. Mose 4_5.

dieser zwischen ihnen.[1] Den Uebergang zu der mittelalterlichen Fassung stellt das Mosaik in Venedig dar, aus dem wir auf das entsprechende Bild der Kottonbibel zurückschließen dürfen: Die Brüder nähern sich von beiden Seiten einem Altar; Abel trägt ein Lamm auf der Schulter, Kain streckt eine Garbe gen Himmel. Dieser Typus ist vielleicht im Anschlusse an die Darstellung des Opfers Abels und Melchisedeks entstanden, die sich im Altarraum von San Vitale zu Ravenna (6. Jahrh.) zum erstenmale findet.[2] Das Relief der Bernwardstür zeigt bereits — nach meiner Kenntnis zum erstenmale — den ausgeprägten mittelalterlichen Typus: Kain und Abel rechts und links[3] von der durch die Hand symbolisierten oder in der Höhe thronenden Gottheit, beide die Gaben in den Händen tragend, in Haltung und Ausdruck möglichst unterschieden. Hier ist die gegensätzliche Charakterisierung gleich auf die Spitze getrieben; man erkennt auch hier wieder des Künstlers helle Freude an Ausdruck und Leben. Spätere Bilder von derselben Anlage sind in der Herausarbeitung des Gegensatzes noch nicht so weit. In dem Relief des Wiligelm am Dome zu Modena etwa (um 1100) reicht auch Kain noch seine Garbe mit verhüllten Händen,[4] in der von Kirchner[5] abgebildeten Miniatur aus einer Münchener Vita apostolorum (13. Jahrh.?) blicken beide Brüder zu Gott auf.

Ein unverstandener Rest aus altchristlicher Ueberlieferung ist der Flammengürtel. Ein Bogen um den Arm oder die Hand Gottes findet sich mehrmals in der Wiener Genesis (5. Jahrh.), sodann häufig in Apsismosaiken. Ueber seine ursprüngliche Bedeutung kann kein Zweifel sein: er ist in der Wiener Ge-

[1] Sarkophag in Fermo. Garrucci 310 $_2$.

[2] Abbildung bei Julius Kurth, die Mosaiken der christlichen Aera. I: die Wandmosaiken von Ravenna, Tafel 19.

[3] Die bevorzugte Person steht immer im Bildsinne rechts, also vom Beschauer aus links: so bei der Kreuzigung Maria, Longinus, der gute Schächer, Ekklesia für den Beschauer links, Johannes, Stephaton, der böse Schächer, Synagoge rechts; an den Kirchentüren die klugen Jungfrauen links, die törichten rechts; in den Weltgerichtsbildern die Seligen und das Paradies links, die Verdammten und die Hölle rechts; an der Aachener Altartafel Maria links und Michael rechts, aber an der Baseler Michael links und Gabriel und Rafael rechts u. s. w.

[4] Venturi III, Fig. 131, S. 153.

[5] a. a. O. (vgl. oben S. 6, Anm. 4), S. 69.

nesis einmal (zu 1. Mose 15_5) mit Sternen gefüllt;[1] er bezeichnet also den Himmel. Dieser wird als Kreis gedacht,[2] daher durch einen Halbkreis oder Kreisabschnitt angedeutet. Der Künstler der Bernwardstür weiß von dem ursprünglichen Sinne nichts mehr. Er macht einen Feuerbogen daraus, der langgezogen die Hand umgibt und ihren Bewegungen folgt; er versteht darunter also nichts weiter als den Lichtglanz der Gottheit, eine Art Nimbus.

2. DER BRUDERMORD.

(Tafel 6.)

Rechts schwingt Kain die Keule gegen den Bruder. Die niederschmetternde Wucht des Schlages ist vorzüglich dargestellt. Man spürt sie an der Heftigkeit der Bewegung — hochauf saust die Keule, hochauf flattert der Mantel —, besonders aber an der gespannten Haltung des Mörders: der Körper krümmt sich zusammen, weit reckt sich der Kopf nach vorn, scharf und sicher erspähen die Augen das Ziel. Zu dem Eindruck der Kraft und Wucht, mit der er den Streich führt, müssen einige wohlbedachte Kunstmittel helfen. Der Erdhaufe unter dem erhobenen Fuße gibt der Gestalt sicheren Stand. Das zeigt am besten ein Vergleich mit dem hackenden Adam des drittletzten Bildes; dort kommt der Eindruck der schülerhaften Ungeschicklichkeit vor allem davon, daß das Bein frei in die Luft gehoben ist. Sodann rückt der Künstler die Gestalt Kains so weit nach rechts hinaus, daß das flatternde Gewand den Bildrand berührt; wie sich der Körper vorn auf die Fußstütze stemmt, so scheint er sich rückwärts an den Rahmen

[1] Garrucci 113_4.

[2] Als voller Kreis ist der Himmel dargestellt bei der Erschaffung der Gestirne am Elfenbeinpaliotto von Salerno (Venturi II, Fig. 463, S. 638); hier füllen Sonne, Mond und Sterne den Kreis. Ferner in einer englischen Darstellung der Geburt Christi, wo die gloriasingenden Engel in dem Kreise erscheinen (Hans Gräven, frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Aus Sammlungen in England. Nr. 34).

zu lehnen. Diese Standsicherheit gibt dem Keulenschwunge für unser Auge verdoppelte Kraft.

Tötlich getroffen taumelt Abel hin. Er überkugelt sich fast, so gewaltig war der Hieb. Man sieht es an der gelösten Haltung der Glieder, daß vom ersten Schlage alles Leben entflohen ist, der Künstler brauchte ihn kaum erst durch die geschlossenen Augen[1] als Toten zu kennzeichnen.

Links erscheint Kain noch einmal. Noch trägt er die Keule, er scheint gerade von der Blutstätte wegzueilen. Da reckt sich ihm aus den Wolken Gottes Hand entgegen. Bestürzt hält er inne, den Arm unterm Mantel ans Gesicht erhebend.[2] Wie er erschrocken steht, wie er ängstlich aufblickt, das ist meisterhaft erfaßt und wiedergegeben.

Bei der Darstellung des Mordes befremdet die Haltung Kains. Schwingt man ein Schlagwerkzeug mit beiden Händen, so hat immer die Hand, die unten ist, den eigentlichen Hieb zu führen, während die obere bloß unterstützend mitgeht. Infolgedessen wird es in der Regel die rechte Hand sein, die unten anfaßt. Zugleich wird man das linke Bein vorsetzen, denn die Seite, auf der der Schlag fällt, muß frei und unbehindert sein. Kain macht es umgekehrt, er führt den Schlag mit der linken Hand und setzt das rechte Bein auf die Bodenwölbung ; er ist also links.

Auffallend ist auch die Anordnung der Figurengruppen. Man begreift nicht recht, wie Kain aus der Stellung rechts in die Stellung links gekommen ist. Er müßte im Fliehen die Stimme Gottes hinter sich gehört und sich nach ihr umgedreht haben. So sieht aber seine Haltung garnicht aus, sie macht vielmehr den Eindruck, als pralle er im Vorwärtseilen zurück.

Die Lösung ist leicht : das Bild ist umgedreht. Der Künstler hatte ein Vorbild, in dem Kain links stand und nach rechts

---

[1] Wie beim Kruzifixus auf dem rechten Türflügel, vgl. S. 64.

[2] Bergner (Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905, S. 435) sieht in dem «gebundenen Arm» einen Ausdruck des Schuldbewußtseins. Das wird richtig sein ; diese Geberde kommt auch bei einem der Naumburger Stifter, Graf Wilhelm von Kamburg, vor, der in dem Morddrama, das die vier mittelsten Stiftergestalten darstellen, die Rolle des Angreifers spielt. Einen literarischen Beleg für den «gebundenen Arm» habe ich nicht finden können.

hin schlug, dann nach rechts wegeilte und dort von der Hand Gottes gestellt wurde; die Hand Gottes füllte die rechte obere Ecke.

Diese Anordnung ist typisch für die Darstellungen, in denen an den Brudermord gleich die Verfluchung des Mörders angeschlossen erscheint. Man vergleiche das Elfenbein von Pesaro.[1] Das Gesamtbild ist dasselbe wie wir es hier voraussetzen, nur daß Kain den Bruder durch Steinwürfe tötet. Dieselbe Ordnung kehrt wieder am Dome zu Modena,[2] nur ist es hier nicht die Hand Gottes, die den nach rechts enteilenden Mörder aufhält, sondern Gott selbst in ganzer Figur. Ebenso ist es im Bogenfelde der Westtür des Münsters in Ulm.[3]

Bei der Voraussetzung einer solchen Vorlage verliert ein auffallender Widerspruch zwischen den beiden Kain-Abel-Reliefs der Bernwardstür viel von seiner Bedeutung; ich meine die verschiedene Art, wie in den beiden Bildern die Hand Gottes dargestellt ist. Der Unterschied in der Geberde ist ja verständlich; oben soll sie die bloße Gegenwart Gottes versinnbildlichen,[4] unten soll sie reden. Daß sie aber in dem oberen Bilde weit größer ist als in dem unteren, daß sie in dem oberen mit einem Aermel bekleidet ist, in dem unteren nicht, daß sie nur in dem oberen von einem Flammenkranze umgeben ist, das sind Widersprüche, die eine Erklärung erfordern.

Sie erscheinen sofort weniger wesentlich, wenn man sich in dem letzten Relief die Hand in die rechte Ecke gerückt denkt, wie wir es für die Vorlage glaubten voraussetzen zu dürfen. So häufig nämlich in der altchristlichen Kunst die Umrahmung der Hand Gottes ist, sie findet sich doch, so weit ich sehe, nur in solchen Darstellungen, in denen sich die Hand vom oberen Bildrande herabstreckt; bei der schräg aus der Ecke hervorragenden Hand scheint sie nie vorzukommen.[5]

---

[1] Garrucci VI, 447_5.
[2] Vgl. S. 43. Anm 4.
[3] Vgl. S. 14, Anm. 6.
[4] Das ist wenigstens die ursprüngliche Bedeutung der ausgestreckten flachen Hand; ob es etwa unser Künstler so verstanden hat, daß sich die Hand nach den Gaben ausstrecke, ist natürlich nicht auszumachen.
[5] Die Bildungen in der Kottonbibel und im Kosmas Indikopleustes sind anderer Art und sollen wohl Wolken andeuten.

Dasselbe gilt für den Aermel; daß die Hand Gottes, in der Ecke angebracht, einen Aermel sehen läßt, ist wenigstens ungewöhnlich. Schließlich fällt auch der Größenunterschied nicht mehr so stark auf, wenn wir uns das untere Bild in die Gestalt der Vorlage zurückverwandelt denken. In der Darstellung des Opfers mag die Hand Gottes tief herabreichen, bei der Verfluchung aber muß sie jedenfalls auf Kains Antlitz gerichtet sein, darf also bei engem Raume nicht so groß gebildet werden als es in dem ersten Bilde möglich ist. Wir dürfen aber für jede Vorlage des Hildesheimer Türkünstlers ohne weiteres voraussetzen, daß die Figuren darin enger zusammengedrängt waren.

Der Grund für die Umdrehung des unteren Bildes ist sicherlich wieder das Streben des Meisters nach möglichst abgewogener, gesetzmäßiger Gruppierung. Die Hand Gottes im oberen und die im unteren Bilde sollten in deutlicher Beziehung stehen.

Ein Widerspruch aber besteht noch zwischen den beiden Reliefs, der schwerer zu lösen ist. In der Darstellung des Opfers hat Kain einen in rohen Strichen angedeuteten Vollbart, in dem Bilde des Brudermordes hat er ein glattes Gesicht. Der Ausweg, zwei verschiedene Hände anzunehmen, die an diesen Bildern gearbeitet haben, ist nicht gangbar, weil keine anderen Kennzeichen in diese Richtung weisen; die Annahme zweier verschiedenartigen Vorlagen ist innerlich nicht recht wahrscheinlich. Vielleicht ist es einfach so zu erklären, daß bei dem ersten Bilde der Künstler in dem Bestreben, die Gegensätze zwischen den einander gegenübergestellten Brüdern nach Möglichkeit zu steigern, auch auf diese Kennzeichnung der verschiedenen Lebensalter verfiel, daß er aber im zweiten Bilde nicht mehr daran dachte, weil hier der Gegenstand nicht so sehr zu verschiedenartiger Darstellung herausforderte.

DRITTER ABSCHNITT.

DIE NEUTESTAMENTLICHEN BILDER.

1. DIE VERKÜNDIGUNG.

(Tafel 7.)

Der Hintergrund ist mit Bauwerk angefüllt. Links eine geöffnete Tür, davor ein Faltstuhl. Der Engel, wiederum mit Kreuzstab und Stirnband, tritt von rechts heran und spricht seinen Gruß. Maria, einen Blätterzweig in der Rechten, hat sich vom Stuhle erhoben. Mit der linken Hand macht sie eine ängstlich abwehrende Bewegung; «turbata est in sermone eius et cogitabat qualis esset ista salutatio.» [1]

Man wird sich über den Schauplatz nicht recht klar. Der Vorgang spielt im Freien; denn man sieht Erdschollen mit dareingezeichneten Gräsern, und im Hintergrunde ragen Zinnen und Turmdächer empor. Und doch spielt er im Innern eines Hauses. Denn an dem Türflügel bemerkt man, zierlich ausgearbeitet, ein Schloß und einen zurückgeschobenen Riegel; das muß also die Innenseite der Tür sein. Nach den Türmen und Zinnen zu schließen, ist das Bauwerk die Stadt Nazareth, die häufig in frühmittelalterlichen Buchmalereien hinter der Verkündigung erscheint; nach dem Türschlosse müßte es das Haus der Maria sein.

Die Sache ist nicht zu entscheiden. Aber die Frage ist auch nicht so wichtig; denn offenbar hat das ausgedehnte Ge-

[1] Lukas 1_{29}.

bäude vor allen Dingen einen künstlerischen Zweck: es soll die Fläche füllen. Bei keinem Relief fällt das Mißverhältnis zwischen dem überweiten Rahmen und dem dürftigen figürlichen Inhalt so stark ins Auge wie hier. Für die Verkündigung hätte ein Viertel der Breite genügt. Eine Fläche, zweimal so lang als hoch, ist mit einer so überaus knappen und einfachen Darstellung nicht zu bewältigen; so muß architektonisches Füllsel dem Mangel abhelfen. Man sieht auch, daß die beiden Gestalten das erste waren und der Gebäudehintergrund erst dazu und drumherum aufgebaut worden ist. Die Figuren, auf je einem Drittel der Fläche aufgepflanzt, geben die festen Punkte, von denen aus sich das Gebäude entfaltet; hinter ihnen ragen die Pfeiler, die die Bogen tragen und das Bauwerk ebenfalls dreifach gliedern. Wie wenig selbständig und lebendig dieser Hintergrund empfunden ist, zeigt sich am deutlichsten darin, daß sich die tragenden Pfeiler hinter den Figuren in nichts auflösen. Der Künstler erspart sich die Mühe, uns die Fortsetzung nach unten sehen zu lassen, weil es ihm nur darauf ankommt, daß oben und seitwärts, wo die großen Leeren sind, das architektonische Blendwerk deutlich in die Erscheinung tritt.

Die Formen dieser Baulichkeiten stammen aus der Buchmalerei. Man erkennt die malerische Art auf den ersten Blick. Solche undeutlichen, ineinander verfließenden Formen, solche phantastischen, innerlich unmöglichen Scheingebäude kann sich nur die Malerei leisten; den Plastiker zwingt seine Kunst zu ganz anderer Formenklarheit und Beobachtung der Wirklichkeit. Der Hildesheimer Künstler kann sich dieser Nötigung auch nur dadurch entziehen, daß er in diesen Gebäudehintergründen die natürliche Ausdrucksweise der plastischen Kunst aufgibt und den malerischen Stil nachahmt. Er trägt das Ganze flach und schattenhaft in dünner Schicht am Grunde auf und ritzt die Einzelformen da hinein; so erfreut er sich aller Freiheiten, die dem Maler seine bloß zweidimensionale Kunst verstattet. Man betrachte die Bogenkonturen über dem Engel und weiter rechts oder die perspektivisch geschwungene Grundlinie des zweiten Zeltdaches von links, die strichartig dünnen Ausläufer der Säulchen, die eingeritzten Türbeschläge: das ist alles malerisch empfunden. Man braucht sich auch nur in der gleichzeitigen

Buchmalerei umzusehen, und man wird die Elemente, aus denen diese luftigen Bauten zusammengesetzt sind, häufig wiederfinden. Diese weit gespannten, flachen Ziegelbogen mit dem Zinnenkranze sind ausschließliches Eigentum der Buchmalerei. Die Miniatoren verwenden solche Bogenstellungen in ganz ähnlicher Weise halb als Andeutung des Schauplatzes, halb als ornamentale Einfassung und Bekrönung des Bildes.[1] Auch die Zeltdächer mit den Knöpfen und der Faltstuhl mit den kugeligen Enden der Querstäbe und den flott gestrichelten Löwenklauen gehören zum Formenschatze der Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Wirklich plastisch empfunden ist nur das kleine, feine Türschloß. Dies wirkt darum aber auch wie etwas Fremdes in der flachen Schattenarchitektur und verursacht die Unklarheit über den Schauplatz.

Eine Einzelheit ist noch unerklärt: der Zweig in der Hand der Jungfrau. Er trägt dichtstehende kleine lanzettliche Blätter. Die Vorstellung, daß Maria mit einem Zweige in der Hand an der Tür gesessen habe, als der Engel kam, ist allzumerkwürdig. Symbolisch-allegorische Deutung[2] ist ausgeschlossen. Andere Kunstdenkmäler geben uns auch keinen Rat; diese Darstellung ist einzigartig.

Ich weiß mir nicht anders zu helfen als durch die Annahme, daß der Blätterzweig eine mißverstandene Spindel ist. Maria mit der Spindel kommt ja auf zahlreichen altchristlichen

---

[1] Vgl. etwa das Bild des Psalterium aureum zu Psalm 59 (Das Psalterium aureum von Sankt Gallen. Ein Beitrag zur Geschichte der karolingischen Miniaturmalerei, mit Text von J. Rudolf Rahn, herausgegeben vom historischen Verein des Kantons St. Gallen. St. Gallen 1878, Tf. 16. 2), die Dreikönigsbilder in der Handschrift der Münchener Hof- und Staatsbibliothek Cimelie 58 und im Evangelistar der Abtei Poussay (Sauerland-Haseloff, der Psalter Erzbischof Egberts von Trier, Trier 1901, Tf. 57, 5 und 54, 4), die Darstellung des Opfers des Aussätzigen in Cimelie 58 (Wilhelm Vöge, eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Ergänzungsheft 7. Trier 1891, Abb. 12. S. 37).

[2] Johann Michael Kratz, der Dom zu Hildesheim, Hildesheim 1840, S. 54: «Maria hält einen mit schönen, durchaus unverletzten (!) Blättern prangenden Baumzweig, das Symbol der unverletzten Jungfrauschaft, statt der gewöhnlichen Lilie. Ob es dem Künstler zu schwer geschienen habe, dieselbe in erforderlicher Proportion durch Gußarbeit darzustellen, wage ich nicht mit Gewißheit zu behaupten.» Leider wird die gewöhnliche Lilie nie von Maria getragen, sondern von Gabriel, oder sie steckt in einer seitwärts stehenden Vase.

Verkündigungsbildern vor; es ist die Erzählung des Protevangeliums Jakobi,[1] die den Anlaß zu dieser Darstellung gegeben hat. Freilich steht auf den meisten dieser Bilder zu Füßen der Maria der Wollkorb, aus dem sie den Faden spinnt; diesen oder einen Ersatz dafür suchen wir auf unserm Relief vergebens. Es gibt aber auch Bilder der Verkündigung, in denen der Wollkorb fehlt und Maria nur mit einer Spindel in der Hand dargestellt ist. Ich verweise auf eine karolingische Elfenbeintafel der Sammlung Trivulzio in Mailand,[2] den Paliotto von San Ambrogio in Mailand (9. Jahrh.),[3] ein Elfenbein des 10. Jahrhunderts im Louvre.[4] Es ist beachtenswert, daß diese Darstellungen alle am Eingange des Mittelalters stehen. Unter den altchristlichen Verkündigungsbildern sind diejenigen, die im Anschluß an die genannten apokryphen Schriften Maria als Spinnerin zeigen, weitaus die zahlreichsten; im Mittelalter tritt diese legendarische Ausgestaltung mehr und mehr zurück, man stellt Maria lieber unbeschäftigt stehend oder sitzend dar, bis in der zweiten Hälfte des Mittelalters der Typus der lesenden und betenden Maria allgemein üblich wird. Die angeführten Bilder, in denen sie noch mit der Spindel, aber nicht mehr spinnend, und ohne sonstige Spinngeräte erscheint, bezeichnen den Uebergang zu dem mittelalterlichen Geschmack, sie verraten, daß den Künstlern die zugrundeliegende Legende schon fremder geworden ist. Es ist auch kaum zufällig und kann mit zur Erklärung der Hildesheimer Darstellung dienen, daß auf der Mailänder Tafel die Spindel nur noch als ein ganz undeutliches federförmiges Gebilde erscheint.

Die Darstellungen, die Maria als Spinnerin zeigen, gehören in weit überwiegender Zahl der plastischen Kunst an; besonders sind es Elfenbeinreliefs. In die Miniaturmalerei scheint die Legende des Protevangeliums Jakobi überhaupt nicht eingedrungen zu sein. Wir werden daher auch für das Hildesheimer Relief,

---

[1] Evangelia apocrypha edidit Constantinus Tischendorf. Lipsiae 1853, p. 1 ff. Edgar Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen, Tübingen und Leipzig 1904, S. 54 ff.

[2] Garrucci 459 1.

[3] Rohault de Fleury, La sainte vierge, I, Paris 1878, Tafel 10.

[4] Ebendort Tafel 13.

soweit die Figuren in Betracht kommen, eine plastische Vorlage, am wahrscheinlichsten eine Elfenbeinschnitzerei, voraussetzen dürfen. Bei einer solchen ist auch das Mißverständnis der Spindel am ehesten verständlich. Daß für den breiten baulichen Hintergrund Miniaturen als Vorbild benutzt wurden, erklärt sich daraus, daß nur in solchen ausgedehntere Gebäudedarstellungen zu finden waren; die Elfenbeinschnitzerei begnügt sich naturgemäß mit ganz knappen Andeutungen.

2. DIE GEBURT.

(Tafel 7.)

Das Bild baut sich gegen einen architektonischen Hintergrund auf, der in demselben miniaturartigen Stile ausgeführt ist wie der des vorigen Reliefs. Man betrachte die Ziegeldächer; die Ziegel greifen nicht übereinander, sondern sind sämtlich durch tiefe Furchen säuberlich voneinander geschieden: eine genaue Nachahmung der Art des Malers, der durch breite Federzüge oder Pinselstriche die einzelnen Ziegel voneinander unterscheidet. Die Bogen haben wieder die nachgemachten Konturen. Die Streifen zwischen den Stockwerken des Gebäudes links sind in dieser Art völlig sinnlos. Was sie ursprünglich bedeuten, wird klar, wenn man die Malerei des goldenen Psalters zu Psalm 59 vergleicht;[1] dort endet die Architektur links in einem perspektivisch gesehenen Gebäude, das dem in unserm Relief sehr ähnlich ist. Wir sehen dieselben Streifen, aber hier machen sie sich ganz natürlich: es sind Gesimse oder Pultdächer von Seitenschiffen, jedenfalls schräg von der Mauer abgesetzte Flächen. Der Maler kann sie natürlich als Streifen sehen, der Plastiker nicht; tut er es dennoch, so beweist er damit, daß er einer malerischen Vorlage folgt. Uebrigens bietet auch für die Verbindung solcher Gebäude durch Zinnenbogen die genannte Psalterminiatur ein Beispiel.

Der Hintergrund soll die Stadt Bethlehem darstellen; sonst wird sie öfters durch eine die Figuren umschließende Ringmauer

[1] Vgl. S. 50, Anm. 1.

mit Türmen angedeutet. Es ist eine kühne Aufgabe, die sich der Künstler hier gesetzt hat, ein ganzes Stadtbild mit Türmen, Giebeln, Dächern, Zinnen zu entwerfen; sie übersteigt auch seine Kraft. Die zügellose Laune, mit der er die verschiedenartigsten Motive aneinanderkettet und durcheinanderwirrt, läßt einen wirklichen Eindruck von dem Schauplatze garnicht aufkommen. Nach unten zu wird es besonders bunt. Hier lassen den Künstler die Formen der Buchmalerei im Stich, und so hilft er sich einfach dadurch, daß er große und kleine, gerade und schiefe Löcher kreuz und quer in die Fläche reißt.

Von diesem wunderlichen Hintergrunde heben sich die Figuren ab. Eine räumliche Beziehung zu dem Stadtbilde haben sie nicht, sie sind einfach auf das Mauergewirr aufgesetzt, und es verschlägt dem Künstler nichts, daß die Krippe am Dache zu schweben scheint: ein Zeichen, daß auch hier baulicher Hintergrund und Figuren aus verschiedenen Quellen stammen.

Die Figuren bilden die in der abendländischen Kunst des frühen Mittelalters übliche Gruppe: Maria im Bette, das Kind in der Krippe in Windeln gewickelt — hier zugleich mit einem Hemde bekleidet! — darüber die Köpfe von Ochs und Esel, Josef seitwärts sitzend, reisemüde den Kopf in die Hand gestützt. In einem Zuge aber geht das Bild über den gewöhnlichen Typus hinaus: am Fußende des Bettes steht eine Frau, die mit Maria redet. Sie hält die rechte Hand, zur Faust geballt, unters Kinn, die linke ist ein klein wenig erhoben und mit der Handfläche Maria zugekehrt; Maria hebt im Reden leicht die linke Hand, in der rechten hält sie ein aufgeschlagenes Buch.[1] Die Geberde der stehenden Frau ist mir nicht recht deutlich. Die Hand an der Wange bedeutet Trauer, aber hier ist die Hand nicht an die Wange gelegt — wie es doch bei der Eva im Bilde der Vertreibung oder bei der Maria unterm Kreuze der Fall ist — sondern unters Kinn gestemmt, eine Geberde, die mir sonst nicht bekannt ist. Oder ist der Unterschied unwesentlich und die Handhaltung doch als ein Ausdruck des Kummers zu verstehen? Aber weshalb ist die Frau betrübt? Vielleicht soll die Geberde Erstaunen ausdrücken; der Grund des Staunens

[1] Vgl. S. 67.

wäre leicht einzusehen: virgo concepit, virgo peperit et virgo permansit![1]

Es ist ein beschränkter Kreis von Bildern, in denen eine solche Frau am Bette der Maria erscheint. Ihre Haltung wechselt. Auf einem deutschen Elfenbein des Kaiser-Friedrich-Museums aus dem 10. Jahrhundert steht sie am Fußende des Bettes und hebt redend die Hand;[2] ebenso auf einem Elfenbein des 14. Jahrhunderts im Museum zu Darmstadt.[3] In Aethelwolds Benediktionale in der Bücherei der Herzogs von Devonshire (10. Jahrh.) steht sie zu Häupten der Mutter und rückt ihr das Kopfkissen zurecht;[4] ebenso auf einem Elfenbein des Museums in Liverpool.[5] Auf einem Elfenbeinkasten des 11. Jahrhunderts im Darmstädter Museum ist die Haltung ganz ähnlich, nur scheinen die beiden Hände der Frau auf Mariens Schultern zu liegen;[6] auf einem mit dem vorigen engverwandten Elfenbeinkasten des Domes zu Osnabrück stützt sie mit der Rechten der Mutter den Kopf und weist sie mit der Linken auf das Kind, das sich nach ihr umdreht.[7] In einer anderen Gruppe steht sie wiederum vor Maria und deckt sie mit dem Bettuche zu; dazu gehören drei einer und derselben (niederrheinischen) Schule entstammenden Elfenbeinschnitzereien vom Ende des 10. bis Anfang des 11. Jahrhunderts: ein Diptychon (Nr. 40—41) im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin,[8] der Buchdeckel der Theophanu in Essen[9] und eine ganz ähnliche Elfenbeintafel im Kunstgewerbe-

---

[1] Pseudo-Matthaei evangelium 3.

[2] Königliche Museen zu Berlin: Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, Berlin 1888, Tafel 58; 2. Aufl., Tafel 14.

[3] Abgebildet bei Ferdinand Noak, die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance im Anschluß an Elfenbeinwerke des großherzoglichen Museums zu Darmstadt. Darmstadt 1894, S. 9.

[4] Rohault de Fleury (vgl. S. 51, Anm. 3). Tafel 14.

[5] Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung zusammengestellt und herausgegeben von Hans Gräven, Serie I, aus Sammlungen in England, Nr. 7.

[6] Noack, a. a. O., Tafel II, 2.

[7] Abgebildet bei Schriever, der Dom zu Osnabrück und seine Kunstschätze, Osnabrück 1901, S. 54.

[8] Königliche Museen zu Berlin: Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche, Tafel 58; 2. Aufl., Tafel 14.

[9] Georg Humann, die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Düsseldorf 1904, Tafel 24.

museum zu Brüssel.[1] Auch auf einer kürzlich vom Kaiser-Friedrich-Museum erworbenen Tafel der Spitzerschen Sammlung (12. Jahrh.) beugt sich die Frau über das Bett und deckt Maria zu. Auf einem spätgotischen Diptychon schließlich, das der Metzlerschen Sammlung in Frankfurt a. M. angehört,[2] rückt sie mit der Rechten das Kopfkissen und ordnet mit der Linken das Bettuch. Es ist also in allen Fällen eine irgendwie um Maria beschäftigte Frau, wohl eine Hebamme.

Es fragt sich, wie die Künstler dazu kamen, diese Frau hinzuzufügen. Mir scheint, daß dieser Zug in Zusammenhang steht mit den altchristlichen Salomedarstellungen. Nach dem Protevangelium des Jakobus[3] und dem Pseudomatthäus[4] untersuchte die von Josef geholte Hebamme Salome Maria auf ihre Jungfräulichkeit und wurde dafür an ihrer Hand gestraft; nach dem Protevangelium verbrannte ihre Hand, nach Pseudomatthäus verdorrte sie. Als sie aber damit das Kind berührte, wurde sie geheilt. Diese Geschichte ist gegen Ende der altchristlichen Zeit von der Elfenbeinschnitzerei aufgenommen worden. Sie findet sich zuerst an dem Stuhle Bischof Maximians von Ravenna;[5] Salome tritt klagend zu Maria hin, die verletzte rechte Hand mit der linken in die Höhe haltend. Aehnlich ist sie auf dem Elfenbein in Bologna (7.—8. Jahrh.) dargestellt,[6] und noch auf einem mittelalterlichen Werke, dem Elfenbeindeckel der Münchener Handschrift Cimelie 143 (Missale Gregorii Magni, 11. Jahrh.), kehrt diese bezeichnende Geberde wieder; dort aber steht die klagende Salome hinter Maria. Weniger deutlich ist die Darstellung auf der Elfenbeinpyxis der Benediktinerabtei Werden (6.—7. Jahrh.),[7] in dem karolingischen Sakramentar von Autun[8] und

[1] Früher Cabinet Al. Essingh in Köln. Heberles Auktion vom September 1865, Katalog, Tafel 4.

[2] Abb. bei Noack, a. a. O., S. 9.

[3] Vgl. S. 51, Anm. 1.

[4] Evangelia apocrypha edidit Constantinus Tischendorf Lipsiae 1853, S. 74 ff.

[5] Garrucci 417_4.

[6] Georg Stuhlfauth, die altchristliche Elfenbeinplastik (Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, hg. von Johannes Ficker, 2. Heft), Freiburg i. B. und Leipzig 1896, Tafel III, 2.

[7] Garrucci 438_1.

[8] Abbildung bei H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei (Geschichte der deutschen Kunst III), Berlin 1890, S. 43.

an der Bronzetür zu Benevent; in diesen dreien sieht man eine Frau mit erhobenem Arme am Bette der Maria stehen.

Die vorhin angeführten mittelalterlichen Bilder, in denen die Magd mit Maria redet oder ihr zu Diensten ist, lassen eine Bekanntschaft des Künstlers mit der Salomelegende nicht erkennen. Dennoch glaube ich, daß jene ganze Bilderreihe von den altchristlichen Salomedarstellungen ausgeht. Sonst läßt sich für die Hinzufügung der Dienerin kein Grund finden. Dazu kommt, daß die Grenze zwischen beiden Bildergruppen völlig fließend ist. Die Darstellung der drei zuletzt genannten Salomebilder läßt sich kaum mehr sicher unterscheiden von der in den beiden zuerst angeführten Bildern mit der dienenden Frau. In einem sicher faßbaren Gegensatze zueinander stehen nur die Darstellungen, in denen Salome wehleidig ihre kranke Hand mit der gesunden stützt, und andererseits diejenigen, in denen sie in dienender Beschäftigung erscheint, Maria zudeckend oder das Kopfkissen zurechtlegend. Aber auch zwischen diesen beiden Gruppen ist ein Zusammenhang nachzuweisen; das Bindeglied bildet der Elfenbeindeckel der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Es ist unzweifelhaft, daß hier Salome mit der verletzten Hand dargestellt sein soll. Aber in ihrer ruhigen Haltung, in ihrer Stellung dicht hinter dem Kopfende des Lagers, die Hände bis zur Kopfhöhe Marias erhoben, erinnert sie unmittelbar an die Malerei im Benediktionale Aethelwolds, an die Elfenbeine in Liverpool, Darmstadt und Osnabrück, in denen sie sich am Kopfkissen zu schaffen macht oder der Maria das Haupt stützt. Es ist leicht begreiflich, daß ein Künstler, der eine Darstellung wie die Münchener vor Augen hatte und die Legende nicht kannte, die hinter Maria stehende Frau für eine Dienerin nahm und nun in seiner Darstellung diese ihre Bedeutung noch klarer zum Ausdruck brachte, indem er sie bei einer bestimmten Hilfeleistung zeigte. Wir beobachten hier genau dasselbe wie bei den Darstellungen der Verkündigung: mit dem Beginn des Mittelalters geht der Einfluß des Protevangeliums Jakobi zurück und macht volkstümlichen Neubildungen Platz.

3. DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE.

(Tafel 8.)

Die Andeutungen des Schauplatzes sind wieder im Stile der Miniaturen ausgeführt. Bezeichnend sind die Musterungen des Erdbodens,[1] die Konturen der Säulen, die Zinnenbogen und der Stern; der Stern ist nicht plastisch gebildet, sondern in die Fläche eingegraben, die Ringe, mit denen er verziert ist, kann man sich kaum anders als farbig denken. Man mag zu dieser Darstellung etwa das entsprechende Bild der Münchener Handschrift Cimelie 58 vergleichen.[2] Dort nahen sich die Könige unter ähnlichen auf Säulen ruhenden und mit Türmchen gekrönten Zinnenbogen; der Stern ist in ganz ähnlicher Weise zierlich ausgemalt wie an der Bernwardstür.

Man merkt es an der überweiten Spannung der Bogen und an der starken Neigung der Säule rechts, daß der Künstler Mühe gehabt hat, die Darstellung so in die Breite zu ziehen, daß sie die Fläche füllt. Das über der Hand des zweiten Königs zwischen den Bogen hangende Dach ist doch ursprünglich als Aufsatz auf dem Scheitel eines Bogens gedacht.

Links sitzt Maria auf einem altarartigen Thron; sie hält das Kind im Schoße und blickt den Ankömmlingen entgegen. Der Knabe[3] stemmt mit der Linken ein Buch aufs Knie und begrüßt die Könige mit einer willkommenheißenden Geberde der Rechten. Es ist sehr selten, daß in Darstellungen der Anbetung der Magier oder Könige das Christuskind ein Buch oder eine Rolle hält; daß er das Buch in dieser Weise aufs Knie setzt, ist mir nur noch auf dem Elfenbein des Kaiser Friedrich-Museums Nr. 40/41 (Schule des Buchdeckels der Theophanu)[4] begegnet.

Von rechts schreiten drei bärtige, kronentragende Könige heran. Jeder hält ein rundliches Gefäß, eine hölzerne oder elfen-

---

[1] Die Schollen mit den Gräsern auf der linken Seite finden sich sehr häufig in Malereien; zu der mehr ornamentalen Füllung rechts vgl. den Berg der Versuchung im Echternacher Kodex.

[2] S. 50, Anm. 1.

[3] Der Heiligenschein fehlt; er ist abgefeilt.

[4] Vgl. S. 54, Anm. 8.

beinerne Büchse mit aufgeschraubtem Deckel. Diese Gefäße kommen häufig in Elfenbeindarstellungen der heiligen drei Könige vor; den Miniaturen sind sie unbekannt, dort tragen die Könige ihre Gaben meist in Schüsseln, Pokalen oder Füllhörnern. Wie so häufig in altchristlichen und mittelalterlichen Bildern zeigt der mittelste von den Dreien auf den Stern.

Eine Darstellung dreier in gleichen Abständen, gleicher Haltung und Bewegung hintereinander aufgereihten Gestalten kann leicht langweilig aussehen. Der Künstler sucht diesen Eindruck zu vermeiden, indem er die drei Könige nach Möglichkeit unterscheidet; ein ähnliches Bestreben beobachteten wir schon bei dem Relief der opfernden Brüder. Er versucht sie verschieden alt darzustellen; es ist eines der ersten Bilder dieser Art. Die Unterscheidung der Altersstufen gelingt freilich nur recht kümmerlich: sie besteht einfach darin, daß von einem zum andern die Bärte allmählich kürzer und spärlicher, die Gestalten schmächtiger werden. Dazu kommt ein Wechsel in der Haltung der Gefäße. Schließlich sind die drei Männer in verschiedenen Zeitpunkten aufgefaßt. Der vorderste hat seine Gabe bereits in beide Hände genommen; er blickt das Kind an, bereit zur Huldigung. Der zweite achtet auf den wegeweisenden Stern. Der dritte ist noch ganz mit sich selbst beschäftigt, teilnahmlos blickt er zur Seite; er ist noch mitten auf der Wanderung zu denken. Er schreitet auch weiter aus als der zweite. So verfolgen wir das allmähliche Herankommen und Haltmachen.

Die Art unseres Meisters erkennen wir darin, wie er die Männer die Arme halten läßt; es geht eine Linie durch die Arme mit den Gefäßen bis zum Christuskinde hin. Die Richtung der Bewegung wird dadurch kräftig betont. Es ist derselbe Kunstgriff, den er in der Darstellung des Sündenfalles anwandte; er scheint ihn aus der karolingischen Bilderhandschrift gelernt zu haben.

4. DER TEMPELGANG.

(Tafel 8.)

Links der Tempel, mit einem Kreuze verziert; davor der Brandopferaltar. Es ist ein ganz wunderliches Gebäude; aber man erkennt noch deutlich den vernünftigen Kern, den der Künstler aus einer Vorlage übernommen hat. Es ist die einfache Giebelfronte: ein Giebel auf zwei Säulen, in der Mitte ein geteilter Vorhang, der sich beiderseits um die Säulen schlingt. Dies Bild aber hat dem Künstler nicht genügt. Er hat auf der einen Seite die Säule eingerückt, um Raum für eine Tür zu gewinnen, und auf der anderen Seite Dach und Bogengang dazugefügt. Diese Zutaten aber schließen sich mit dem Ursprünglichen auf keine Weise zusammen; man erkennt sie sofort an der fehlenden Vermittelung. Vor allen Dingen haben nun die Vorhänge eigentlich keinen Platz mehr, sich um die Säulen zu schlingen.

Vor dem Tempel steht Simeon und nimmt das Christuskind auf seine Arme, das ihm Maria hinreicht. Der Knabe, übermäßig groß gebildet, blickt den Alten an und spricht mit erhobener Hand zu ihm. Josef steht abseits dicht am Bildrande; damit er nicht zu sehr in die Ecke gedrückt erscheint, ist ihm ein hohes Fußgestell gegeben. Als wolle er über den trennenden Raum hinwegreichen, neigt er sich vor und hält seine Gabe mit erhobenen Armen vor sich hin. Es ist nur e i n e Taube; das ist auffällig. Sonst trägt er stets, dem biblischen Text entsprechend, par turturum aut duos pullos columbarum.[1]

Es ist ein Bild von großer Innigkeit. Es liegt etwas Rührendes in der Gestalt des alten Simeon, der so begierig seinen Kopf vorstreckt, als könne er dem so lange erwarteten Kinde nicht tief genug in die Augen schauen. Dabei verrät sich in seiner Haltung eine heilige Scheu, die Bewegung seiner Hand, mit der er das Kind empfängt, ist von großer Zartheit. Künstlerisch fein ist die Absonderung Josefs. Man denke sich ihn etwa über den dritten König gestellt: die Mittelgruppe würde viel von ihrer Wirkung verlieren. In ihrer auffallenden Ver-

[1] Lukas 2_{24}.

einzelung tritt sie viel bedeutsamer hervor. Und indem sich Josef vom äußersten Bildrande aus so verlangend herüberneigt und seine Arme ausstreckt, lenkt er wie ein Wegweiser unsere Augen immer wieder nachdrücklich auf die Hauptsache, auf die Begrüßung Christi durch Simeon.

---

5. DIE VERURTEILUNG.

(Tafel 9.)

Zwei Männer haben Christus an den Armen gepackt und ziehen ihn vor den Richterstuhl; mit lebhaften Handbewegungen bringen sie ihre Klage vor. Gesenkten Hauptes läßt er alles über sich ergehen.

Unter einem Bauwerke aus Türmen und Zinnenbogen — merkwürdig die Kreuze auf den Dächern — thront Pilatus, ein König mit Krone und Lilienzepter. Mit erhobenem Finger fällt er seinen Spruch. Der Teufel in Affengestalt hat sich mit behendem Sprunge hinter ihm auf den Stuhl geschwungen und flüstert ihm das böse Urteil ins Ohr. Im Hintergrunde steht ein Kriegsknecht mit Schild und Hellebarde. Er ruft mit erhobener Hand Christus etwas zu, ein Schmähwort oder eine Verwünschung.

Pilatus erscheint als König; das kommt auch sonst vor. So schon auf einem karolingischen Elfenbein des britischen Museums;[1] dann besonders im späteren Mittelalter: an einem Altar zu Cismar (um 1300),[2] im Bogenfelde über dem westlichen Eingange der Lorenzkirche zu Nürnberg und an einem Strebepfeiler des Chores der Sebalduskirche ebendaselbst, im Gebetbuche der Katharina von Kleve im Besitze des Herzogs von

---

[1] Venturi II, Fig. 161, S. 194. Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung zusammengestellt und herausgegeben von Hans Gräven, Serie I, aus Sammlungen in England, 1898, Nr. 37.

[2] Adelbert Matthäi, Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis zum Jahre 1530. 2. Band, Tafeln. Leipzig 1801, Tafel 6.

Arenberg in Brüssel, in einem Gemälde aus der Werkstatt Michael Wolgemuts im germanischen Museum zu Nürnberg.[1] Auch im Volksschauspiel tritt er mitunter als König auf. Im Redentiner Auferstehungsspiele z. B.[2] wird Pilatus «here konink» angeredet, im Alsfelder Passionsspiele[3] die Frau des Pilatus: «o du hochgeborn konigin!» Im Erlauer Judenspiele[4] spricht Pilatus:

«Ich pin ein chunich reich,
ich pin Pilatus genant,
mein gewalt ist über all judisch lant,»

und sein Diener sagt zu ihm:

«Herr, nempt hin schon
paide, zepter und auch chron,
in eur chunichleich hent!»

In ganz derselben Weise wie die Darstellung des Sündenfalles ist diese dramatisch ausgestaltet: der Teufel selbst tritt auf und hetzt zum Bösen. Auffällig aber ist, daß er nun anders aussieht: dort ein Drache, hier ein Affe. Sollte hier ein fremdes Vorbild eingewirkt haben?

Die Darstellung erinnert lebhaft an eine der vier Vinzentiustafeln in Basel (12. Jahrh.).[5] Dort wird die Marter des heiligen Vinzentius geschildert; hinter dem Richter, der das Verfahren leitet, hockt ein affenartiges Teufelchen und flüstert ihm ins Ohr. Aehnlich ist eine Reliefdarstellung des bethlehemitischen Kindermordes im Chorumgange von Notre-Dame in Paris (14. Jahrh.)[6]: König Herodes sieht von seinem Throne aus dem Morden zu; zwei Teufelchen hocken ihm auf den Schultern. Eine genaue Parallele dazu findet sich im geistlichen Volksspiel: im

---

[1] Saal 84, Nr. 122 und 124.

[2] Bibliothek der gesamten deutschen Nationalliteratur, 31. Band, Quedlinburg und Leipzig 1851, S. 36.

[3] C. W. M. Grein, Alsfelder Passionsspiel, Kassel 1874, S. 141.

[4] Karl Ferdinand Kummer, Erlauer Spiele. Sechs altdeutsche Mysterien nach einer Handschrift des 15. Jahrhunderts. Wien 1882, S. 125 f.

[5] Arthur Lindner, die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 17), Straßburg 1899, Tafel 9.

[6] Lassus und Viollet-le-Duc, Monographie de Notre-Dame de Paris et de la nouvelle sacristie. Paris o. J., Tafel 66.

Kremnitzer[1] und im Oberuferer[2] Weihnachtsspiele bläst ein Teufel dem Herodes ins Ohr, bis er den Befehl zum Blutbade gibt.

Am Fries in der Vorhalle der Klosterkirche zu Andlau ist ein Richter mit einer Wage dargestellt, dem ein Teufel ins Ohr flüstert.[3] Am Fürstenportale des Bamberger Domes steht unterhalb der großen Figur der Synagoge ein Jude, den ein von oben herabfahrender Teufel am Ohre zaust. Im Donaueschinger Passionsspiele tritt die Synagoge mit einem «schwarzen abgot» auf der Schulter auf. So ist sie auch dargestellt auf einem Glasfenster des 13. Jahrhunderts im Dome zu Chartres und in einer elsässischen Bilderbibel des 15. Jahrhunderts auf der kgl. Bibliothek zu Dresden.[4] Der fränkische Heilige St. Goar wird mit einem Teufel auf der Schulter dargestellt.

Alle diese Beispiele gehören der französischen Kunst an, oder sie stammen aus dem nächsten Umkreise Frankreichs, oder es läßt sich sonstwie starker französischer Einfluß nachweisen. Das letzte gilt namentlich auch von den Volksschauspielen.[5]

Nun sind die angeführten Beispiele freilich sämtlich erheblich jünger als das Relief der Bernwardstür. Bei der Einhelligkeit aber, mit der diese späteren Parallelen auf Frankreich zurückweisen, ist es doch erwägenswert, ob nicht schon bei der

---

[1] K. J. Schröer, ein Weihnachtsspiel aus Ungarn. Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst, herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben und Oskar Schade. 3. Band. Hannover, Weimar und Amsterdam 1855, S. 391 ff. Besonders S. 415: der große Teufel spricht zu seinem Gesellen: «Blase, lieber Geselle, blas auf Herodes zu, weil er im Sinne hat kein Guts! . . . Herodes ist heimlich erzürnt sehr — hui hui! blase je länger je mehr!» Das Blasen geschieht wohl mit dem Blasebalge, wie es in Dürers Kupferstich: «Der Traum des Doktors» dargestellt ist. Aus dem 18. Jahrhundert stammt ein Flugblatt gegen Luther mit einem Bildnis des Reformators, dem ein Teufel mit einem Blasebalge ins Ohr bläst. (Monographieen zur deutschen Kulturgeschichte, 12. Band: Paul Drews, der evangelische Geistliche in der deutschen Vergangenheit, Jena 1905, Beilage 2.)

[2] Karl Julius Schröer, deutsche Weihnachtsspiele aus Ungarn. Wien 1858, S. 29.

[3] Arthur Lindner, a. a. O., S. 109, Anm. 3.

[4] Die drei letzten Beispiele nach Paul Weber, geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart 1894, S. 87 f.

[5] F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters aus Handschriften herausgegeben und erklärt. 2. Band, Karlsruhe 1864, S. 27 ff., 168.

ältesten erhaltenen Darstellung des einblasenden Teufels, der in Hildesheim, ein französischer Einfluß vorliegen möchte. Ich darf wiederum darauf verweisen, daß die Bernwardstür bald nach einer französischen Reise Bernwards entstand[1] und daß in der Formengebung der Tür sowohl als sonst in den Reliefs[2] Nachwirkungen dieser Reise zu erkennen sind.

Auf die Benutzung von Vorbildern weist auch die Gestalt des Soldaten. Vor allem sein Schild: ein runder Schild mit radialer Flächenteilung. Man sieht solche Schilde häufig in Miniaturen; die Kreisausschnitte werden dort farbig unterschieden, es sind also bunt b e m a l t e Schilde. An der Bernwardstür aber heben sich die Streifen p l a s t i s c h voneinander ab; das ist sinnlos und beweist, daß der Künstler ein gemaltes Bild gesehen und nicht verstanden hat. Der Krieger hält den Schild mit der Außenfläche nach seinem Leibe zu; umgekehrt wäre das natürliche. Den Speer gar hat er hinter sich an den Bildrand gelehnt, um die Hand zu seiner Geberde frei zu haben. Ursprünglich ist es gewiß so gedacht, daß er den Schild mit der Linken v o r sich hält und die erhobene Rechte am Speere hat; das ist die aus zahlreichen Miniaturen bekannte militärische Haltung des Waffenträgers hinterm Throne. Es ist ja an sich schon sonderbar, daß dieser sich hier so vorlaut in die Gerichtsverhandlung einmischt; es ist aber bezeichnend für die Art unseres Meisters. Bei ihm gibt es keine stummen Zuschauer.

Das sind Entlehnungen in Einzelheiten. Der Entwurf des Ganzen scheint eine freie Schöpfung des Hildesheimer Meisters zu sein. In dieser Weise wenigstens wird die Verurteilung durch Pilatus sonst kaum dargestellt.

Man beachte die Gruppierung: links drei Personen und rechts drei Personen; die bedeutendste jedesmal in der Mitte: Christus und der Teufel, die größte und die kleinste Gestalt im Bilde, die ruhigste und die bewegteste. Wiederum ist durch die erhobenen Hände eine lange Kette gebildet,[3] die die Gruppe

---

[1] Vgl. S. 103.
[2] Vgl. S. 40 und den 1. Abschnitt des 3. Teils.
[3] Vgl. S. 18 f., 23, 58.

für unser Auge zusammenschließt und den lebhaften Gang der Gerichtsverhandlung, das Hin und Wieder der vielen Stimmen, die hier durcheinandertönen, recht eindrucksvoll und anschaulich macht.

---

6. DIE KREUZIGUNG.

(Tafel 9.)

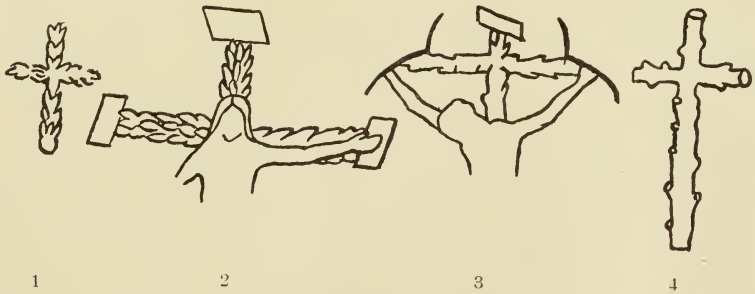
Die Kreuzigung ist in der gewohnten Anordnung dargestellt: in der Mitte der Kruzifixus, zu beiden Seiten Longinus und Stephaton, weiterhin Maria und Johannes.

Christus trägt, wie regelmäßig in der romanischen Zeit, den bis auf die Kniee reichenden Schurz. Seine Füße stehen unangenagelt auf einem konsolenartigen Suppedaneum. Auffällig ist für diese frühe Zeit, daß er nicht lebend, sondern tot dargestellt ist; sein Haupt neigt sich leicht zur Seite, die Augen sind geschlossen.

Das Kreuz sieht wunderlich aus. Es ist am ganzen Rande mit merkwürdigen Auswüchsen besetzt, enganliegenden Stäbchen mit Knöpfen darauf; die Kreuzenden rollen sich zusammen wie vertrocknete Blätter. Es wird in den Beschreibungen gewöhnlich als Astkreuz bezeichnet; aber können diese enggedrängten steilen Spitzen wirklich Aststümpfe sein? Einen solchen Baum kann man sich doch garnicht vorstellen.

Man muß in der mittelalterlichen Kunst überhaupt z w e i Formen des baumähnlichen Kreuzes unterscheiden: einmal das richtige Astkreuz, an dem man die Stümpfe der abgesägten Aeste sieht; mitunter sind diese auch in Knospen verwandelt. Daneben aber geht eine andere Form einher, bei der der Stamm durch flache Einschnitte gekerbt erscheint, so daß sich enganliegende Schuppen bilden. Ein solches, freilich sehr kühn stilisiertes Schuppenkreuz haben wir an der Bernwardstür. Das Astkreuz ist ein ganz verständliches Gebilde, das Schuppenkreuz nicht. Daß man aus den deutlichen Astansätzen die sonderbaren Schuppen gemacht habe, ist nicht recht wahrscheinlich; dagegen könnten die Astansätze oder Knospen eine Umdeutung der ursprünglichen, nicht mehr recht verstandenen Schuppen sein.

Daß es tatsächlich so ist, beweist das zeitliche Verhältnis beider Formen. Das Astkreuz ist erst seit dem 10. Jahrhundert nachzuweisen; das von einem Engel gehaltene Kreuz in dem Weltgerichtsgemälde an St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau ist wohl eines der ältesten Beispiele. Dagegen kommt das schuppige Kreuz bereits in der altchristlichen Zeit, auf einer der Oelampullen in Monza, vor. Es ist eine sehr grobe und abgekürzte Darstellung; es scheint mir aber doch ganz deutlich zu sein, was der Handwerker damit gemeint hat. Diese Schuppen sind die Schuppen der Dattelpalme; sie sollen andeuten, daß das Kreuz aus unbehauenen Palmenstämmen hergestellt ist. Die Dattelpalme hat ja einen von den Ueberresten der alten,



1 2 3 4

1. Von einer Oelampulle in Monza (nach Garrucci). — 2. Von der Korssunschen Tür in Nowgorod (nach Adelung). — 3. Von einem Elfenbeinaltärchen in Kauern. — 4. Von dem Weltgerichtsgemälde in Reichenau-Oberzell.

abgestorbenen Blätter bis oben hin gerauhten Stamm. Die Oelampullen in Monza stammen aus Palästina, einem Lande, das reich an Palmen war; der palästinische Künstler, auf den das Bild zurückgeht, kannte jedenfalls die Natur seines Landes und mag wohl das Richtige getroffen haben, wenn er sich das Kreuz aus Palmenholz gezimmert dachte. Durch diese Erklärung werden die mittelalterlichen Darstellungen verständlich, sowohl die an der Korssunschen Tür in Nowgorod, wo das Kreuz ganz mit Blättern umsteckt erscheint, als die an der Bernwardstür; hier sind die Blattschuppen nur im Umriß angegeben. Es ist andererseits leicht zu begreifen, daß die Darstellungen des Palmenkreuzes im Norden nicht verstanden wurden und sich Aenderungen und Umstilisierungen gefallen lassen mußten; so wurden aus den Schuppen Astansätze oder Knospen.

Der Mann, der rechts vom Kreuze steht und in der Legende Stephaton heißt, hat nach Markus 15_{36} dem Gekreuzigten einen auf ein Rohr gesteckten Schwamm hinzuhalten. Hier aber steckt auf der Stange nicht ein Schwamm, sondern ein richtiger romanischer Kelch mit breiter Schale, schmalem Knoten und kleinem Fuße. Das ist ein seltsames Mißverständnis; aber gerade beim Schwamme Stephatons kommen auch sonst die wunderlichsten Verbildungen vor. Auf dem Deckel des Echternacher Kodex in Gotha hat er die Form eines eisernen Kreuzes,[1] am Eilbertustragaltar im Welfenschatze[2] eine blütenähnliche Gestalt. Aber auch die Kelchform kommt noch anderweitig vor, freilich nirgends so durchgebildet wie an der Bernwardstür, sondern ursprünglicher, eine einfache ausgehöhlte Halbkugel. Man vergleiche etwa eine von Jameson[3] abgebildete Buchmalerei des 14. Jahrhunderts, oder die Gravierung am Walpurgiskasten im Welfenschatze (12. Jahrh.),[4] wo aus der Kelchöffnung noch einige Fäden hervorsprießen. Ferner scheint der Kelch anstelle des Schwammes eine Schuleigentümlichkeit der Elfenbeinschnitzschule zu sein, der das Berliner Diptychon Nr. 40/41, der Buchdeckel der Theophanu in Essen und das Brüsseler Elfenbein[5] angehören. An dem Buchdeckel der Theophanu ist das betreffende Stück ausgebrochen, an dem Brüsseler und dem Berliner Relief aber sieht man deutlich die ausgehöhlte Halbkugel, an dem Berliner ist unmittelbar darunter noch ein Knoten zu erkennen, so daß die Form sich nur noch wenig von der in Hildesheim unterscheidet. Bei der zeitlichen und räumlichen Nähe jener Schnitzschule und des Hildesheimer Werkes ist dieser Zusammenhang besonders bemerkenswert.

Maria trägt in der rechten Hand ein aufgeschlagenes Buch. Das ist eine ganz seltene Erscheinung. Das auszeichnende Buch, das an die Stelle der antiken Rolle getreten ist, kommt gewöhnlich nur bei Männern vor. In vereinzelten Fällen hat

[1] Abbildung im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, 20. Band. Berlin 1899. S. 118.

[2] Abbildung bei W. A. Neumann, der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Wien 1891, S. 153.

[3] a. a. O. (vgl. S. 22. Anm 1), S. 162.

[4] W. A. Neumann, a. a. O., S. 200.

[5] Vgl. S. 54 f.

auch Maria unterm Kreuze ein Buch, z. B. auf dem Emailaltaraufsatz in Klosterneuburg (12. Jahrh.),[1] einem marmornen Altaraufsatz aus Nordfrankreich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (14. Jahrh.),[2] einem französischen Diptychon des 14. Jahrhunderts und einem gleichzeitigen westfälischen Kußtäfelchen im Kunstgewerbemuseum zu Köln. Das Auffallendste an der Maria des Türreliefs aber ist, daß sie das Buch aufgeschlagen trägt, mit der Innenseite nach außen. Ein solches aufgeschlagenes Buch hält sonst nur der thronende Christus. Ein Beispiel freilich ist mir begegnet, wo auch Maria unter dem Kreuze ein geöffnetes Buch hält; es ist merkwürdigerweise wiederum eine der Elfenbeinschnitzereien der eben angeführten Schule, nämlich das Relief auf dem Buchdeckel der Theophanu. Sollte aus diesen beiden Berührungen auf nähere Beziehungen zwischen jener Schnitzschule und dem Hildesheimer Künstler zu schließen sein?

An der Bernwardstür hält auch bei der Geburt Christi Maria ein aufgeschlagenes Buch; hier steht dieser Zug einzigartig da. Man darf doch aber vielleicht daran erinnern, daß zu den Darstellungen, die damals wegen der Gestalt der Dienerin zum Vergleiche herangezogen wurden, auch die drei Reliefs der Schule des Essener Buchdeckels gehörten.[3] Ein Einzelzug im Dreikönigsbilde erinnerte an das Berliner Diptychon.[4]

Das sind auffallende Uebereinstimmungen in Einzelheiten; dabei darf man aber nicht übersehen, daß in anderen wichtigen Zügen die Hildesheimer Darstellung sich von allen drei zum Vergleiche geeigneten Elfenbeinschnitzereien jener Schule stark unterscheidet. Von einem Zusammenhange kann daher nur mit allem Vorbehalt gesprochen werden. Doch möchte ich noch auf eins hinweisen. Das Hildesheimer Kreuzigungsbild weicht darin von dem üblichen romanischen Typus ab, daß Sonne und Mond nicht dargestellt sind. Sonne und Mond fehlen auch auf dem Essener und dem Brüsseler Elfenbein; der Grund

---

[1] Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. 2. Band, 7. Auflage von Josef Neuwirth, Leipzig 1904, Fig. 304, S. 238.
[2] Mit Geißelung, Kreuzigung und Grablegung.
[3] Vgl. S. 54.
[4] Vgl. S. 57.

ist, daß hier der Raum in den oberen Winkeln des Kreuzes mit für die darüberstehende Darstellung in Anspruch genommen ist.

---

7. DIE FRAUEN AM GRABE.

(Tafel 10.)

Links das Grab. Es ist nicht, wie sonst gewöhnlich, nach dem Muster des konstantinischen Grabbaus als Rundtempel gestaltet, sondern als Giebelhaus; offenbar hat der an gleicher Stelle stehende Tempel im Relief der Darstellung das Vorbild gegeben. Der Engel, in einem Gewande, das sonst an der Bernwardstür nur die Frauen tragen, sitzt auf einer Bank davor und spricht zu den drei Frauen, die von rechts herankommen. Jede trägt ein offenes Schüsselchen in den Händen. Bei den vorderen sieht man etwas vom Inhalt herausragen: ein paar stabförmige Stücke, ebensoschwer zu beschreiben als zu erklären; mir wenigstens ist es nicht möglich, eine irgendwie annehmbare Deutung dafür zu finden. Es müssen Spezereien sein, die man zum Einbalsamieren braucht; es scheint mir aber fraglich, ob sich der Künstler selbst etwas bestimmtes darunter gedacht hat.

Auf eine mißverstandene Vorlage läßt jedenfalls die Bank vor dem Grabe schließen. Sie ist doch wohl nichts anderes als der abgewälzte Stein, auf den sich nach Matthäus 28_2 der Engel setzte.

Merkwürdig ist auch der wildverschlungene Vorhang im Eingange des Grabgebäudes. Solche Vorhänge, die, um den Durchgang zu erleichtern, in der Mitte zusammengeknotet sind, kommen auf italischen Kunstdenkmälern öfters vor, man kann sie wohl auch noch heute in südlichen Ländern finden. Auffallend aber ist der riesenhafte ganz unmögliche Knoten und das stürmische Flattern des Vorhanges. Ist darin wirklich nur die Lust des Künstlers an lebhafter Bewegung zu erkennen? Man vergleiche die Darstellungen der Frauen am Grabe an der

Vorsetztafel in Aachen oder einem getriebenen Bucheinbande ebendaselbst.[1] Im Eingange des Grabes wird das zusammengewickelte Schweißtuch (Johannes 20_7) sichtbar. Nach der Größe und der Art, wie es verwickelt und verschlungen ist, könnte man es fast für einen geknoteten Vorhang halten. Es ist leicht möglich, daß auch die Vorlage des Künstlers der Bernwardstür an dieser Stelle das ähnlich gefaltete Schweißtuch zeigte und daß er es mißverständlich als Vorhang nahm.

Die ausdrucksvolle Darstellung der Frauen ist beachtenswert. Die letzte ist noch ganz in ihren Schmerz versunken; bekümmert starrt sie vor sich hin und ahnt noch nichts von der frohen Botschaft. Die mittelste ist eben auf den Engel aufmerksam geworden; erstaunt hebt sie die Hand. Die vorderste lauscht bereits seinen Worten; man sieht an dem vorgestreckten Kopfe, wie begierig sie an seinen Lippen hängt. Es ist dieselbe Art der Unterscheidung, wie bei den heiligen drei Königen.[2]

8. MAGDALENA.

(Tafel 10.)

Einige Weinstöcke, in denen sich Vögel tummeln, bezeichnen den Schauplatz: es ist der Garten Josefs von Arimathia. Im Hintergrunde ein Turm; er hat wohl keine andere Bedeutung, als das Bild zu füllen und zu beleben.

Maria Magdalena liegt vor Christus auf den Knieen, die Hände vorstreckend, um ihn zu berühren. Er, durch den Kreuzstab als Auferstandener gekennzeichnet, entreißt sich ihr mit heftiger Bewegung, wendet sich aber noch einmal zurück, um ihr den Auftrag an die Jünger zu geben.

---

[1] Ernst aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, 1. Abteilung, Bildnerei, 2. Band, Leipzig 1859, Tafel 34_{1-2}. Franz Bock, Karls des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze, Aachen 1866, Fig. 25, S. 50 und Fig. 26, S. 55.

[2] Vgl. S. 58.

Man hat unnötig viel Scharfsinn aufgewandt, die Bedeutung der Vögel zu enträtseln;[1] ich glaube, daß sie ebensowenig symbolischen Sinn haben wie das Gebäude. Man findet öfter in altchristlichen Reliefs im Hintergrunde oder an den Seiten Bäume mit Früchten, an denen Tauben naschen.[2] Auf eine derartige Darstellung mag auch dies Relief zurückgehen. Die Vögel haben freilich wenig Aehnlichkeit mit Tauben; zoologisch aber lassen sie sich überhaupt nicht bestimmen. Man braucht auch nur etwa das unserer Darstellung durch den Gegenstand verwandte Auferstehungs- und Himmelfahrtsrelief auf dem Bamberger Elfenbein im Nationalmuseum zu München zu vergleichen; dort sind die Vögel, die auf dem Oelbaum sitzen, auch kaum mehr als Tauben zu erkennen.

Naschende Tauben im Baumgezweig sind ein idyllischer Zug, aus antikem Geiste geboren. Die romanische Zeit hat nicht mehr diesen Sinn für friedlich-beschauliche Zustandsschilderung aus dem Naturleben, es ist daher kein Wunder, daß jene idyllischen Ausschmückungen mit dem Eintritt des Mittelalters verschwinden. Das Relief der Bernwardstür ist ein Spätling dieser Art. Es ist auch bezeichnend, daß hier die Vögel im Weinberge nicht mehr in ungestörter Ruhe an den Trauben picken, sondern lebhaft in die Handlung des Bildes hineinbezogen sind. Ich komme darauf gleich noch zu sprechen.

Die Mittelgruppe Christus und Magdalena entspricht im großen und ganzen der im Mittelalter üblichen Darstellung. Daß Magdalena dabei stets knieend erscheint, erklärt sich wohl

---

[1] Vgl. z. B. H. Cuno, die ehernen Türflügel am Dom zu Hildesheim, Hildesheim o. J., S. 9: «Er befindet sich vor der Pforte des Himmels, zu dem er aufsteigt. Zu beiden Seiten sitzen Vögel auf Baumgezweig. Letzteres soll wohl den Schutz bedeuten, den die Völker im Schatten der Kirche finden; oder es sind Adler, Sinnbilder der Auferstehung.»

[2] Elfenbeintafel des 4. Jahrhunderts, früher in Bamberg, jetzt im bairischen Nationalmuseum zu München, darstellend die Frauen am Grabe und die Himmelfahrt (Garrucci 459_4). Sarkofag im Museo nazionale zu Ravenna mit Auferweckung des Lazurus (Venturi I, Figur 195, S. 208). Erschaffung Adams auf einem Sarkofag in Aire (Garrucci 301_3). Kampf Davids mit Goliath auf einem Elfenbeinkasten des Museo Kircheriano in Rom (Venturi II, Fig. 429, S. 603). Verkündigung auf einem Elfenbein des britischen Museums (Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung zusammengestellt und herausgegeben von Hans Gräven, Serie I, aus Sammlungen in England, 1898, Nr. 32).

aus einer Einwirkung der Geschichte von dem blutflüssigen Weibe, das nur den Saum des Gewandes Jesu berühren wollte. Eine Nachwirkung des mittelalterlichen Typus ist es, wenn noch in der neueren Kunst die am Grabe weinende Magdalena fast immer knieend dargestellt wird; als bekanntes Beispiel sei das Gemälde Rembrandts im Buckinghampalast in London genannt. Im biblischen Text (Johannes 20_{11}) s t e h t sie am Grabe und weint.

Eine Eigentümlichkeit, durch die sich dies Relief von den übrigen ikonographisch oft sehr ähnlichen Darstellungen der Erscheinung vor Magdalena unterscheidet, ist das Emporsteigen Christi.

Es ist alles darauf angelegt, diesen Zug nach oben für das Auge recht deutlich und eindrucksvoll zu machen. Das liegende Weib hebt sich halb vom Boden, dem Entfliehenden nach; es ist ein sehnsüchtiges Aufwärtsstreben in dieser Haltung. Die ausgestreckte Hand, der zurückgebogene Leib des Auferstandenen nehmen diese Bewegung auf, der lebhafte Aufstieg über die aufgetürmten Erdmassen, der erhobene Arm führen sie weiter empor, bis sie oben im Kreuze des Stabes gipfelt.

Der Vogel über Magdalena sitzt und duckt sich nieder; die Vögel auf Christi Seite aber flattern lebhaft empor, die Hälse gereckt, als sollten sie eine Vorempfindung geben, wie sich Christus im nächsten Augenblicke von der Erde losreißen und auffahren wird.

Die Feinheit dieser Anordnung wird erst im Zusammenhange der ganzen Bilderreihe klar. Der Blick folgt den Reliefs des rechten Flügels von unten nach oben. Hier im letzten Relief wirkt alles zusammen ihn noch einmal machtvoll emporzuziehen, als sollte die Bewegung noch über den Rahmen hinausgehen. Es ist wie das Ausklingen eines Schlußakkordes.

Gegenüber, auf dem ersten Bilde, neigt sich der schwebende Engel zur Erde nieder, Gott beugt sich tief herab zu dem neugeschaffenen Menschen. Wie rechts die emporgehende Bewegung der aufwärtssteigenden Bilderfolge nach oben ausklingt, so wird links der beginnende Abstieg der Reihe durch abwärtsgehende Bewegungen eingeleitet.

Die Schlußbewegung rechts geht von innen nach außen, die einleitende Bewegung links von außen nach innen. Nun verstehen wir, warum in dem Schöpfungsbilde die Mittelgruppe anders herum gezeichnet ist wie in der Bibel von San Paolo.[1]

9. ZUSAMMENFASSUNG.

Für die neutestamentlichen Darstellungen war nicht eine gemeinsame Vorlage nachzuweisen wie für die Adam- und Evabilder. Das ist leicht erklärlich. Die evangelischen Geschichten sind natürlich zu allen Zeiten weit öfter dargestellt worden als alttestamentliche. So mag dem Künstler in Hildesheim für die Bilder aus dem Leben Jesu eine reiche Anschauung zu Gebote gestanden haben, während er für die Darstellung der Geschichte Adams und Evas auf eine bestimmte Vorlage angewiesen war.

In den Reliefs des rechten Flügels war bei den Figurengruppen öfters ein Zusammenhang mit Werken der Elfenbeinplastik zu erkennen. Das Bild der Verkündigung an Maria ließ zurückschließen auf eine Darstellung, in der Maria eine Spindel hielt; solche Darstellungen finden sich in frühmittelalterlicher Zeit am häufigsten auf Elfenbein. Die Frau am Bette der Maria kommt fast nur in Elfenbeinreliefs vor. Eine Eigentümlichkeit der Elfenbeinschnitzerei sind auch die kugeligen Büchsen der heiligen drei Könige.

In dem Kreuzigungsbilde erinnert der Becher auf Stephatons Stange und das aufgeschlagene Buch der Maria an die Darstellungen aus der Schule des Buchdeckels der Theophanu. Tauben in Baumkronen mögen dem Künstler auch am ehesten auf Elfenbeintafeln begegnet sein. Nur eine Figur schien aus der Buchmalerei zu stammen: Der Soldat hinter dem Throne des Pilatus.

Dagegen sind in den Gebäudeformen die stärksten Anklänge an den Stil der Miniaturen zu finden. Der Grund da-

[1] Vgl. S. 9.

für ist leicht einzusehen. Der Künstler brauchte, um die übermäßig weiten Felder auszufüllen, reichere Gebäudeanlagen. Diese aber fand er nur in Handschriftenbildern.

So ergibt sich, daß die Darstellungen, aus denen der Künstler der Bernwardstür seine Anregungen schöpfte, größtenteils dem Gebiete der Kleinkunst angehören.

Werfen wir zum Schlusse noch einen Blick auf die Auswahl und Anordnung der Bilder der Bernwardstür. Man wird bemerken, daß je zwei und zwei der Reliefs innerlich zusammengehören. Auf dem linken Flügel ist zunächst die Erschaffung der ersten Menschen in zwei Reliefs dargestellt; dann folgen zwei Bilder, die den Sündenfall und das darauf folgende Strafgericht zum Gegenstande haben. Das dritte Paar zeigt die Folgen der Uebertretung, die Vertreibung aus dem Paradiese und das mühselige Leben auf Erden; das vierte umfaßt die Geschichte Kains und Abels. Ebenso folgen auf dem rechten Flügel vier Bilderpaare aufeinander: Verkündigung und Geburt, Begrüßung durch die Könige und durch Simeon, zwei Reliefs aus der Leidensgeschichte, zwei aus der Auferstehungsgeschichte. Aber auch die Bilderpaare schließen sich wieder paarweise zusammen: die vier oberen Bilder des linken Flügels spielen im Paradiese, die vier unteren heben mit der Vertreibung aus dem Paradiese an; die vier unteren des rechten Flügels schildern den Anfang, die vier oberen den Ausgang des Lebens Jesu. 2: 4: 8 — das ist die einfache Ordnung der Bilder dieser Türflügel. Aus dieser Ordnung spricht der Geist der romanischen Zeit. Sie hat das Bedürfnis nach Gebundenheit und Gesetzmäßigkeit: sie gefällt sich in einem solchen einfach-durchsichtigen Aufbau, in dem jeder Teil durch den anderen bedingt erscheint und höhere und niedere Einheiten in gleichem Verhältnis zueinander stehen. Es ist derselbe Geist, der im Kirchenbau die Grundrißbildungen «gebundenen Systems» erfunden hat, in denen sich von einem Quadrate aus der ganze Reichtum entfaltet und die kleineren Teile in den größeren gleichmäßig aufgehen. Ein Gotiker oder ein Künstler der Renaissance wäre kaum auf einen solchen Plan verfallen.

An dem linken Flügel sind die Bilder in der Reihenfolge von oben nach unten zu betrachten, am rechten Flügel von unten nach oben. Diese Anordnung findet sich nach meiner Kenntnis sonst nur noch an der Holztür des Domes zu Spalato, die übrigens auch in der paarweisen Gliederung der Reliefs der Bernwardstür nahesteht. Der Wechsel in der Richtung ist entschieden feiner als wenn beide Bilderreihen gleichmäßig abwärts gingen; so wirkt das Ganze geschlossener, abgerundeter.

Die bedeutsamsten Darstellungen innerhalb der beiden Reihen treten nebeneinander: links der Sündenfall, rechts die Kreuzigung; sie entsprechen sich auch in der Gruppierung der Figuren.[1] Links eilt die Erzählung rasch zum Höhepunkte und geht dann breit und langsam aus; rechts bewegt sie sich lange in aufsteigender Linie und fällt dann kurz ab.

[1] Vgl. S. 20.

ZWEITER TEIL.

DIE ENTSTEHUNGSZEIT DER ERZGUSSWERKE BERNWARDS VON HILDESHEIM.

1. DIE INSCHRIFT DER BERNWARDSTÜR.

(UNTERE GRENZE FÜR DIE ENTSTEHUNGSZEIT DER TÜR.)

Die Zeit, in der die großen Erzgußwerke Bernwards von Hildesheim, die Türflügel und die sogenannte Christussäule, entstanden sind, ist bisher noch nicht näher bestimmt worden. Man liest in den meisten Kunstgeschichten, die Tür sei 1015, die Säule 1022 gegossen worden. Diese Zahlen sind aber keineswegs gesichert. Die zweite vor allem entbehrt jeder Begründung. Keine Quelle meldet etwas über die Bernwardssäule und ihre Entstehungszeit; daß sie gerade in Bernwards Todesjahre, 1022, vollendet worden sei, ist nichts als eine durch irgend ein Mißverständnis[1] entstandene Sage. Besser begründet ist schon die andere Zeitangabe, die für die Tür. Sie stützt sich wenigstens auf ein bestimmtes Zeugnis; an der Tür befindet sich nämlich eine Inschrift des Inhalts, daß Bischof Bernward im Jahre 1015 diese ehernen Flügel habe einsetzen lassen. Freilich ist die Echtheit dieses Zeugnisses lebhaft bestritten worden. Alwin Schultz, der die Inschrift zum erstenmale kritisch untersucht hat, kommt zu dem Schlusse, auf ihre Verwertung habe die Kunstgeschichte bestimmt zu verzichten.[2]

---

[1] Vielleicht durch Mißverständnis einer Stelle bei Kratz. Dieser (der Dom zu Hildesheim. 2. Bd. Hildesheim 1840. S. 59) sagt, die Säule sei 1022 mit dem Kreuzaltar der Michaelskirche zusammen geweiht worden. Auf diese Bemerkung ist garnichts zu geben. Wir wissen eben, daß 1022 die Michaelskirche geweiht wurde, und daß die eherne Säule zur Ausstattung dieser Kirche gehörte. Das ist alles; für die Entstehungszeit des Kunstwerkes läßt sich daraus wenig folgern.

[2] In Robert Dohmes «Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande» I, Leipzig 1877. S. 35 ff. Vgl. Bruno Bucher, Geschichte der technischen Künste, 2. Bd., Berlin und Stuttgart 1886. S. 207. W. A. Neumann, S. Bernwardus in seiner Zeit. Mitteilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie. Neue Folge. 5. Jahrgang. S. 169.

Die Frage nach der Entstehungszeit der Erzgußwerke Bernwards von Hildesheim bedarf demnach einer näheren Behandlung. Diese muß mit einer Prüfung der Türinschrift beginnen.

Auf der mittleren Querleiste, die sich über beide Türflügel hinzieht, sind folgende Worte zu lesen (ich löse die Abkürzungen auf):

Anno dominicae incarnationis 1015 Bernwardus episcopus dive memorie has valvas fusiles in faciem angelici templi ob monimentum sui fecit suspendi.

Als «Engelstempel» kann in Hildesheim nur die von Bernward gegründete Michaelskirche bezeichnet werden, die im Jahre 1022 geweiht wurde «ad speciale patrocinium sancti Michahelis archangeli totiusque militiae caelestis.»[1] Der Inschrift zufolge wäre also der heutige Platz der ehernen Türflügel, die Vorhalle des Domes, nicht der ursprüngliche; sie hätten zuerst zur Michaelskirche gehört und wären erst später in den Dom übertragen worden.

Gegen die Glaubwürdigkeit dieser Angabe werden zwei Gründe geltend gemacht. «Abgesehen davon, daß 1015 erst die Krypta (der Michaelskirche) vollendet war und daher von dem Einhängen der Flügel in das Hauptportal nicht die Rede sein konnte, sagt Wolfhere, Godehard[2] habe erst die auf Bernwards Geheiß gegossenen Türen zusammensetzen lassen.»[3]

Daß im Jahre 1015 die Krypta von St. Michael geweiht wurde, ist uns sowohl in der Lebensbeschreibung Bernwards als in den Hildesheimer Jahrbüchern überliefert. Es ist aber ein voreiliger Schluß, daß damals der Bau noch in den ersten Anfängen gesteckt haben müsse. Freilich ist es mittelalterliche Gepflogenheit, den Bau einer Kirche mit dem Chore zu beginnen, und im Chore ist natürlich die Krypta das erste. Die Michaelskirche in Hildesheim aber hatte zwei Chöre, — erst im 17. Jahrhundert ist der eine gefallen — und die Krypta lag nicht im östlichen, sondern im westlichen Chore. Es ist nach dem allgemeinen Brauche auch hier wahrscheinlich, daß man bei der Erbauung vom Ostchor ausging und nach Westen zu fortschritt.

---

[1] VB 49. Vgl. AH zu 1022.
[2] Bischof Godehard, Bernwards Nachfolger, 1022—1038.
[3] Alwin Schultz, a. a. O.

Darauf führt auch eine andere Ueberlegung. Gleich nach seinem Regierungsantritt legte Bernward den Grund zur Michaelskirche; bis 1015 war also, wenn auch mit einigen kurzen Unterbrechungen,[1] rund zwanzig Jahre an St. Michael gebaut worden. Daß in dieser Zeit nichts weiter zustande gekommen sein sollte als die Krypta, ist kaum glaublich. Wir haben vielmehr allen Grund anzunehmen, daß zur Zeit der Kryptenweihe bereits ein großer Teil des Gotteshauses fertig stand. Es ist dann auch nicht unmöglich, daß in diesem Jahre bereits die ehernen Türflügel eingesetzt wurden.

Als zweiter Zeuge gegen die Türinschrift wird Wolfhere, der Verfasser der Lebensbeschreibung Bischof Godehards, angeführt. Die Stelle seines Buches, in der die Tür erwähnt wird, lautet[2]: Postremo (Godehardus) principale nostrum monasterium[3] cripta quadam in occidentali parte obscuratum aperuit et valvas, quas domnus Bernwardus conflari fecerat, ibidem pulcherrime composuit.

Es kommt zunächst darauf an, wie man den Ausdruck composuit versteht. Man erklärt ihn gewöhnlich so, Bernward habe die einzelnen Teile zwar gießen lassen, aber erst unter Godehard seien sie zu Türflügeln zusammengesetzt worden. Das ist aber unmöglich. Denn wären die Flügel aus Stücken zusammengesetzt worden, so wäre das doch in der Werkstatt geschehen, und nicht «ibidem», d. h. an der Westseite des Domes; vor allem lehrt ja der Augenschein, daß die Hildesheimer Türflügel nicht wie die in Augsburg und Verona in einzelnen Teilen gegossen sind, sondern in einem Stück. Daher kann valvas composuit nur heißen, er hängte die beiden Flügel nebeneinander ein, setzte sie zu einer Tür zusammen. Das klingt nun freilich so, als seien sie bis dahin nicht vereinigt gewesen, als hätten sie noch unbenutzt in der Werkstatt gelegen. Doch darf man sich darauf berufen, daß dies jedenfalls nicht ausdrücklich ausgesprochen ist. Nimmt man die Worte einfach so wie sie lauten, so sagen sie darüber, was früher mit den Türflügeln geschehen war, gar

---

[1] Vgl. S. 97.
[2] VG 37.
[3] D. h. den Dom zu Hildesheim.

nichts, sie stehen also auch nicht in Widerspruch mit der Inschrift. Wenn diese behauptet, Bernward habe die Türflügel im Jahre 1015 an der Michaelskirche aufgehängt, und Wolfhere erzählt, Godehard habe sie am Dom zusammengesetzt, so sind das zwei Aussagen, die sich wohl vereinigen lassen. Dann hat eben Godehard das Werk seines Vorgängers von der Michaelskirche wegnehmen und in den Dom überführen lassen. Es bleibt dann freilich merkwürdig, daß Wolfhere nichts davon sagt, daß die Türflügel vorher schon anders verwendet worden waren. Das ist eine Schwierigkeit; doch denke ich, daß sie sich im Laufe unserer Untersuchung lösen wird.

Vorläufig genügt die Feststellung, daß die Türinschrift mit keiner sonstigen Ueberlieferung in Widerspruch steht. Diese Tatsache spricht sehr zu ihren Gunsten. Der Wert ihrer Angaben hängt nun vor allem davon ab, aus welcher Zeit sie stammt. Alwin Schultz sucht sie als ein recht junges Zeugnis zu erweisen. Er beruft sich auf den in der Inschrift vorkommenden Ausdruck divae memoriae: so könne man nur von einem Heiligen reden; die Inschrift sei daher nicht vor Bernwards Heiligsprechung, nicht vor 1193, entstanden. Dieser Beweis steht auf schwachen Füßen. Denn es braucht nur eine Stelle in der mittelalterlichen Literatur nachgewiesen zu werden, wo divae memoriae von einem Nichtheiligen gebraucht wird, und die Folgerung fällt hin. Ich kann zwei solche Stellen anführen. Richer von Reims nennt einmal den Erzbischof Hinkmar, ein andermal den Erzbischof Seulf divae memoriae.[1] Wenn die Formel bei diesen beiden möglich ist, so ist sie auch bei Bernward von Hildesheim vor seiner Heiligsprechung möglich.

Daß die Inschrift vor der Heiligsprechung, ja sehr bald nach Bernwards Tode entstanden sein muß, scheint mir aus andern Kennzeichen unzweifelhaft hervorzugehen. Vielleicht kann man schon aus dem Wortlaut schließen, daß sie aus dem 11. Jahrhundert stammt. Richer von Reims, der das divae memoriae braucht, schrieb um 1000, war also ein Zeitgenosse Bernwards. Und noch eine andere Redewendung der Inschrift kehrt in der gleichzeitigen Literatur gelegentlich wieder; in der In-

[1] Historiarum I prologus (SS III 568) und I 55 (SS III 584).

stitutio Herveldensis ecclesiae aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts wird erzählt, Abt Gozbert (970—985) habe dem Hersfelder Kloster eine Menge Bücher «ob monimentum sui» geschenkt.[1] Sicherer als diese sprachlichen Anklänge weisen die Buchstabenformen ins 11. Jahrhundert. Es ist eine römische Kapitalschrift von fast klassischer Reinheit. Diese Formen sind in der karolingischen Renaissance gebräuchlich und erhalten sich noch während der Zeit der sächsischen Kaiser. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts beginnt der Wandel ins Romanische. Ich wüßte nun nicht, wann diese Inschrift entstanden sein könnte, wenn 1193 die oberste Grenze sein soll; es ist bezeichnend, daß Alwin Schultz auf diese Frage überhaupt nicht eingeht. Es könnte höchstens eine Inschrift der Renaissancezeit sein. Aber auch das hat seine Schwierigkeiten; denn so sehr sich mitunter Inschriften des 16. Jahrhunderts in den Formen mit solchen der karolingischen und sächsischen Zeit berühren, so lassen sich doch immer noch kleine Unterschiede entdecken, in denen sich die Verschiedenheit der Zeitalter ausspricht. Man betrachte vor allem die E und F in der Inschrift der Bernwardstür; immer ist der mittlere Querbalken zu derselben Länge wie der obere vorgezogen. Das ist die Art des frühen Mittelalters; die Renaissance mit ihrem feineren Sinne für Gliederung unterscheidet in der Länge. Man braucht auch nur die Inschrift der Tür mit gesicherten Hildesheimer Inschriften aus Bernwards Zeit zu vergleichen; man findet solche an dem Sarge und der Deckplatte von Bernwards Grabe, an den silbernen Leuchtern, dem Kruzifix im Domschatze,[2] der Patene im Welfenschatze,

[1] SS V 140.

[2] Von den Inschriften dieses Kruzifixes stammt aber nur ein Teil aus Bernwards Zeit, nämlich auf der Vorderseite der Titulus und auf der Rückseite die Heiligennamen des mittelsten Streifens. Die Namen in den äußeren Reihen sind durch ihre Anordnung — die Buchstaben neben- statt untereinander — und durch die Buchstabenformen als späterer Zusatz gekennzeichnet. Der Schrift nach ist dieser Zusatz gegen Ende des 12. Jahrhunderts vorgenommen worden; damals müssen die in dem Kruzifix eingeschlossenen Reliquien stark vermehrt oder durch andere ersetzt worden sein. Damals wurde auch ein neuer Christuskörper für das Kruzifix gemacht. Die Haltung des Körpers und die Stilisierung des Haares, Bartes und Gewandes zeigen deutlich, daß wir es mit einem Werke aus der Zeit des Ueberganges zur Gotik zu tun haben.

dem Elfenbeindeckel des Evangeliars. Sämtliche Buchstabenformen der Türinschrift kehren in diesen Inschriften wieder. Es kann danach kein Zweifel sein, daß die Inschrift an der Tür ebenfalls aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammt.

Das divae memoriae beweist, daß die Inschrift erst nach Bernwards Tode (1022) auf die eherne Tür gesetzt worden ist; die Uebereinstimmung der Schriftzüge mit den Inschriften Bernwards, daß es nicht lange nach dem Todesjahre geschah. Man darf daher annehmen, daß es Bernwards Nachfolger Godehard war, der die Türflügel mit der Gedächtnisschrift versehen ließ. Wenn wir nun von Wolfhere hören, daß Bischof Godehard die Flügel an den Dom versetzen ließ, so liegt es nahe zu schließen, daß dies der Anlaß war eine Inschrift darauf anzubringen. Sie soll melden, daß die Tür von ihrem Stifter Bernward nicht am Dome, sondern an der Michaelskirche eingehängt worden sei. Dies war nötig zu bemerken, sobald sie von diesem ihrem ursprünglichen Platze entfernt worden war.

Ist die Inschrift in dieser frühen Zeit entstanden, so folgt, daß auch die Jahreszahl, die darin angegeben wird, richtig ist. Die Bernwardstür ist tatsächlich im Jahre 1015 in Gebrauch genommen worden; damit haben wir für ihre Entstehung eine feste untere Zeitgrenze.

Ehe ich zu der Untersuchung über die obere Zeitgrenze übergehe, möchte ich noch zwei Fragen erledigen, die sich aus dem bisherigen ergeben.

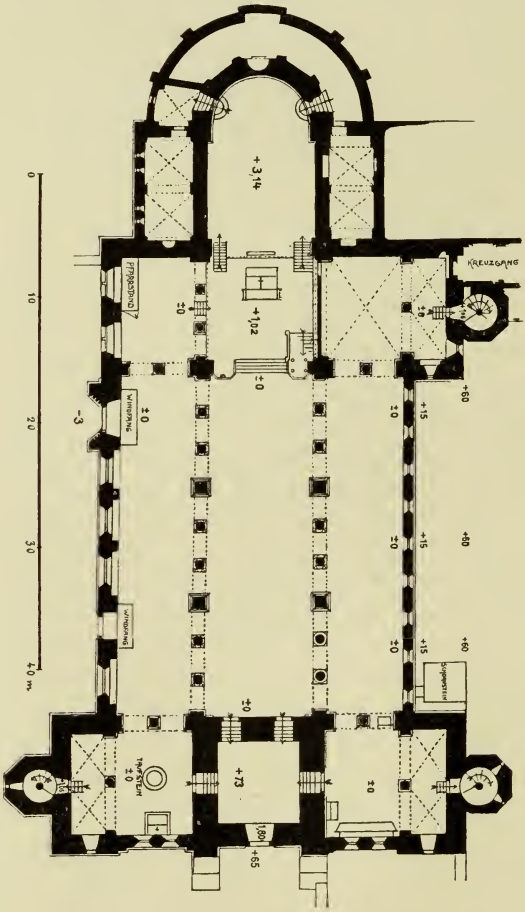
Die erste ist, ob sich der Platz, den die ehernen Türflügel an der Michaelskirche einnahmen, näher bestimmen läßt. Die Inschrift sagt, sie seien in facie angelici templi eingehängt worden. Welche Seite der Kirche ist damit gemeint? Die Westseite sicherlich nicht, denn diese ist durch Chor und Apsis geschlossen und enthielt ursprünglich keine Tür; der Eingang, der von außen in die Krypta führt, ist erst in neuerer Zeit angelegt worden. Ebensowenig kommt die Ostseite in Betracht; diese, heute allerdings die Haupteingangsseite, war in der alten Anlage durch drei Apsiden geschlossen. Im Norden legen sich Kreuzgang und Kloster gebäude an die Kirche. Facies kann daher nur die südliche Langseite bedeuten; diese war die Eingangsseite und verdient jene Bezeichnung um so mehr, als sie der Stadt zugewendet liegt.

Sie enthält aber zwei Eingänge.[1] Wir sehen in der Wand des in spätgotischem Stile umgebauten südlichen Seitenschiffes nach links zu, dicht neben dem jetzt abgebrochenen westlichen Querhause, einen Giebelvorbau, und darin ein stattliches gotisches Portal mit reich abgestuftem Gewände; rechts, nahe dem östlichen Querschiffe, befindet sich eine kleinere, einfache Spitzbogenpforte. Die Frage ist, in welchem von beiden Eingängen wir uns die Bernwardstür zu denken haben. Der westliche fällt mehr ins Auge, man wird daher auf den ersten Blick geneigt sein, diesen für den ehemaligen Platz der ehernen Flügel zu erklären. Man darf aber nicht vergessen, daß die jetzige Gestalt des südlichen Seitenschiffes erst aus dem 15. Jahrhundert stammt. Es ist nicht gesagt, daß schon in dem ursprünglichen romanischen Bau die östliche Pforte so stark hinter der westlichen zurückgetreten sein müsse. Im Gegenteil, wenn man die Lage der beiden Türen, ihr Verhältnis zu der Umgebung ins Auge faßt, erscheint gerade die kleinere rechts als die bevorzugte. Die Michaelskirche erhebt sich mitten auf einem mit Anlagen bepflanzten Hügel. Von dem linken, künstlerisch vornehmeren Eingange läuft nur ein Fußsteig zu einem abseits nach der Klosterstraße zu gelegenen Pförtchen in der Einfriedigung des Hügels; für den Verkehr ist dieser Zugang von nebensächlicher Bedeutung. Zu der anderen Tür dagegen führt eine breite, bequeme Freitreppe in — wenn ich mich recht erinnere — sechsmal fünf Stufen von der Straße aus empor. Gerade auf diese Treppe mündet die Burgstraße; das ist die Straße, die den Verkehr vom Domhofe zum Michaelskloster vermittelt. Wenn man vom Domhofe her diese Straße entlang geht, so sieht man als Abschluß der Straßenflucht stets die hohe Treppe und darüber einen Ausschnitt aus der Michaelskirche vor sich; es ist das Stück mit der kleinen Spitzbogentür. Die Burgstraße als Zugangsweg zum Michaelskloster ist offenbar gleichzeitig mit dessen Erbauung angelegt worden; da sie gerade auf das östliche Tor hinführt, muß dieses zu Bernwards Zeit als Haupteingang gegolten haben.

Aber noch mehr: diese Tür war damals der einzige Ein-

[1] Vgl. Tafel 1.

gang an der Südseite. Man betrachte den hier abgebildeten Grundriß der Michaelskirche; man wird bemerken, daß die beiden Türen des südlichen Seitenschiffes unsymmetrisch angebracht sind. Die linke stößt dicht an das ehemalige Querschiff,



die rechte dagegen ist von dem gegenüberliegenden Querschiffe ein gut Stück entfernt. Daß diese Unregelmäßigkeit nicht sehr ins Auge fällt, kommt daher, daß das westliche Querhaus abgetragen ist. Man braucht es sich nur in Gedanken zu ergänzen und sich das gesamte Bauwerk in den ursprünglichen Formen

des 11. Jahrhunderts vorzustellen, um zu empfinden, wie sehr die willkürliche Verschobenheit der Türen das wundervolle Ebenmaß des altbernwardischen Baues stören würde. Daher sind auch in allen bisher veröffentlichten Versuchen einer Rekonstruktion der Michaelskirche in der ältesten Gestalt — man findet derartige Entwürfe in den meisten Kunstgeschichten — die beiden Pforten der Südseite in gleichen Abständen von den Querschiffen gezeichnet. Das ist jedoch ein ganz willkürliches und unerlaubtes Verfahren; nichts berechtigt uns anzunehmen, daß die Eingänge jemals anders gelegen haben als jetzt. Wenn es nicht angeht, die älteste Gestalt der Kirche mit den beiden heutigen Eingängen zu denken, so bleibt nur eine Möglichkeit übrig: der eine von beiden muß später hinzugekommen sein. Und zwar muß das nach Westen gelegene gotische Prachtportal das jüngere sein. So erklärt sich dessen gedrückte Lage im äußersten Winkel links; es mußte soweit als möglich hinausgeschoben werden, weil es sonst dem älteren Eingange zu nahe gerückt wäre. Dieser, seinerzeit der einzige, ist ganz naturgemäß in einigem Abstande vom Querschiffe angelegt worden.

Man stelle sich die ursprüngliche Gestalt der Kirche mit diesem einen Eingange vor; das Gesamtbild wird dadurch den landläufigen Rekonstruktionen gegenüber sehr gewinnen. Bei einer doppelchörigen Kirche wie der Michaelskirche, deren Querhäuser mit ihren reichen Turmanlagen einander völlig gleichen, liegt immer die Gefahr nahe, daß die einheitliche Wirkung verloren geht, daß, von der Seite gesehen, das Gebäude in zwei Hälften zu zerfallen scheint. Dieser Eindruck würde noch stärker sein, wenn die Langseite zwei symmetrisch angebrachte Türen hätte. Die eine Tür, seitlich gestellt und die Symmetrie kräftig durchbrechend, wirkt diesem Eindruck aufs glücklichste entgegen; sie bringt Einheit in den Gegensatz der Hälften und faßt die auseinanderliegenden Teile zu einem Bauwerke zusammen. Andererseits wirkt die Verschiebung nicht willkürlich. Die Pforte teilt die Seitenschiffswand gerade auf einem Viertel ihrer Länge, sie ordnet sich also auch bei ihrer unsymmetrischen Stellung dem regelmäßigen Rhythmus der ganzen romanischen Anlage unter.

Ein ähnliches Bild bietet die Godehardskirche in Hildes-

heim; jedes ihrer Seitenschiffe hat nur einen Eingang, der seitwärts nahe an das eine Querschiff gerückt ist. Auf die Gestaltung der Godehardskirche hat das Vorbild der Michaelskirche stark eingewirkt; man darf daher vermuten, daß auch in diesem Punkte die beiden Bauwerke ursprünglich einander geglichen haben.

In der Krypta der Michaelskirche befindet sich ein Grabstein aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts, auf dem Bischof Bernward dargestellt ist, ein Modell der Michaelskirche im Arme haltend. An diesem Modell sieht man gerade die südliche Langseite der Kirche; man bemerkt darin nur eine Tür und zwar neben dem östlichen Querhause, entsprechend der heutigen kleineren Pforte. Dadurch wird unsere Vermutung bestätigt.

In diesem Eingange müssen ursprünglich die ehernen Türflügel gehangen haben, gegenüber der Burgstraße, dem vom bischöflichen Hofe Herkommenden schon von weitem sichtbar.

Die nächste Frage ist, wie sie von diesem Platze nach dem Dome gekommen sein mögen. Durch Wolfhere erfahren wir, daß Godehard sie dorthin überführen ließ, um sie zum Schmucke des neuerbauten Domparadieses zu verwenden. Diese Auskunft kann aber nicht genügen. Wir fragen, wie es möglich war, daß Godehard das Werk seines Vorgängers von seiner Stelle wegnahm. Die eherne Tür war Eigentum des Klosters St. Michael; eine gewaltsame Entfernung wäre Kirchenraub gewesen. Daß aber die Mönche dies kostbare Stück dem Bischofe freiwillig überlassen hätten, ist auch schwer denkbar.

Eine befriedigende Antwort dürfte sich am ehesten ergeben, wenn es festzustellen gelingt, w a n n Bischof Godehard die Türflügel in den Dom bringen ließ. Wir erinnern uns noch einmal der Erzählung Wolfheres:[1] Postremo principale nostrum monasterium cripta quadam in occidentali parte obscuratum aperuit et valvas, quas domnus Bernwardus conflari fecerat, ibidem pulcherrime composuit et ante ipsas paradisum delectabile pulchris porticibus altisque turribus inchoavit, quod decimo tertio provectionis suae anno consummavit, cuius turres et etiam

[1] VG 37.

campanarium, quod ipse super idem amplum mira artificii ingeniositate et insuper magna deaurationis praeciositate sapienter adornatum composuit, optimis campanis certe ex perfectissimis eiusmet artis artificibus exquisitis decenter adimplevit.

Der Schriftsteller gibt hier selber eine feste Zahl; in Godehards dreizehntem Regierungsjahre war das Paradies vorm Dome fertig. Godehard war am 2. Dezember 1022 zum Bischofe von Hildesheim gewählt worden; die Vollendung des Paradieses fällt also zwischen den 2. Dezember 1034 und den gleichen Tag des Jahres 1035. Damals war die Versetzung der Türflügel bereits geschehen. Doch läßt sich die Zeit noch näher bestimmen. Monasterium . . . aperuit et valvas . . . ibidem composuit et ante ipsas paradisum . . . inchoavit. Man beachte die Aufeinanderfolge der Zeitwörter. Es ergibt sich daraus, daß die Flügel eingehängt wurden, gleich nachdem an Stelle des alten Chores ein Eingang geschaffen worden war; erst als sie an Ort und Stelle waren, begann der Bau des Paradieses. Zwischen der Ueberführung der Tür und dem Jahre 1035 liegt also so viel Zeit, als zur Anlage eines aus Säulenhallen und Türmen bestehenden stattlichen Paradieses nötig ist. Wir müssen daher von 1035 einige Jahre zurückrechnen; ungefähr dürfen wir wohl den Beginn der Bauarbeiten am Dome in die Zeit um 1030 setzen. Bis 1028 war Godehard mit dem Bau der Kirche seines Patrons St. Moritz auf dem Zierenberge beschäftigt; im Dezember jenes Jahres wurde sie geweiht.[1] Godehard war ein sehr eifriger Bauherr; «vario huiusmodi edificationis studio vehementius omnibus erat intentus», sagt sein Erzähler von ihm.[2] Es ist daher nicht anzunehmen, daß nach der Weihe der Moritzkirche eine längere Pause in seiner Bautätigkeit eingetreten sei; vielmehr dürfte sich sein nächstes Werk, das Domparadies, zeitlich ziemlich eng an jenen Bau angeschlossen haben.

Es fragt sich nun, ob sich in jener Zeit, ungefähr in den Jahren 1029 oder 1030, ein Ereignis nachweisen läßt, das dem Bischof Godehard Anlaß gegeben haben könnte, die Bernwardstür aus der Michaelskirche in den Dom zu schaffen.

---

[1] Harry Breßlau im Neuen Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde 2. Band 1877 S. 559.

[2] VG 37.

Wir lesen in seiner Lebensbeschreibung:[1] In quadam etiam sui curte Holthuson[2] dicta conveniens monasterium cum habitaculis monachicae conversationi congruis construxit, quod subsequenti praenotatae suae ordinationis anno[3] quadragesimali tempore, 12. Kal. April.,[4] in honore sancti Benedicti dedicavit, ubi et congregationem monachicam ab antecessore suo apud nos in monasterio sancti Michahelis archangeli coadunatam collocavit, quia eos ibi ab humana frequentatione semotiores professionis suae cursum liberius exsequi posse putavit. Quod ubi humanae tam suorum quam et aliorum opinioni displicere cognovit, commentationes singulorum non ferens redire eos ad prius habitaculum mandavit.

Im Jahre 1030 also stand das Michaelskloster vorübergehend leer, da die Mönche auf Geheiß des Bischofs nach Wrisbergholzen übergesiedelt waren. Der Schluß liegt auf der Hand: Die Abwesenheit der Mönche benutzte Godehard, um die ehernen Türflügel aus der Michaelskirche in den Dom zu holen.

Diese Annahme stimmt zu allem, was wir sonst über die Vorgänge des Jahres 1030 hören. Die Verlegung des Klosters war nicht die einzige Gewaltmaßregel, durch die sich Godehard damals die Feindschaft der Mönche von St. Michael zuzog. Gleichzeitig nahm er die von Bernward dem Kloster gestifteten Güter in Beschlag. Das läßt sich schon aus dem Zusammenhange bei Wolfhere erschließen. Denn eben im Anschluß an die angeführten Worte gibt er sich auffallende Mühe, den Leser zu überzeugen, daß sich der Bischof an den klösterlichen Besitzungen nicht vergriffen habe; also müssen damals derartige Vorwürfe laut geworden sein. Und daß sie nicht grundlos waren, verrät der Schriftsteller mit denselben Worten, mit denen er sie zu entkräften sucht. Quamvis enim ipse vario huiusmodi edificationi studio vehementius omnibus esset intentus, omne tamen quod felicis memoriae domnus Bernwardus eidem sancti Michahelis ecclesiae

---

[1] Ebendort.

[2] Nach allgemeiner Annahme ist darunter das Dorf Wrisbergholzen im Kreise Alfeld zu verstehen. Die AH verzeichnen zum Jahre 1030: Aecclesiam etiam pulchram in Holthunon in honore sancti Benedicti abbatis monachicae conversationi aptam fundavit.

[3] D. h. im achten, Dez. 1029 bis 1030.

[4] 21. März (Benediktus).

in aliquo contulit, eiusdem loci abbati Goderammo eiusque post eum successori Adelberto in huiusmet monasterii edificationem sollicite commisit, adeo ut nec unum agellum vel mancipiolum aut de collato eo loci thesauro unius nummi praecium in suae commoditatis converterit servitium. In diesen Sätzen ist vor allem auffällig das Wort «commisit»; was hat Godehard dem Michaelskloster Stiftungen Bernwards zu «überlassen»? Das kann doch nicht anders verstanden werden, als daß er sie vorher eingezogen hatte. Wolfhere freilich sucht das möglichst zu vertuschen und wählt darum einen so unbestimmten Ausdruck. Ganz klaren Einblick in die Sachlage gewährt uns ein Zeugnis von der Gegenseite. Als später Bischof Dietmar (1038 bis 1044) verbriefte Einkünfte des Michaelklosters an sich brachte, richtete Abt Adelbert eine Beschwerde an ihn, in der er auf ähnliche Versuche Godehards zu sprechen kam. Da heißt es ganz kurz und klar:[1] Godehardus . . . quorundam nefando suorum consilio omnia huic monasterio accidencia abstraxit et ea in usum sue servitutis aptavit et tamdiu ea sic retinuit quamdiu per dei providenciam cognovit se in hoc inique agere . . . Mox pro certo ut credimus sic divino instinctu ammonitus omnia per sue legacionis decretum reddidit et postea per se ipsum cuncta restituere decrevit, quando eiusdem monasterii oratorium dedicavit.[2] Aus den Worten per legacionis decretum folgt, daß die Mönche damals, als ihnen ihr Besitz wieder zugesprochen wurde, fern von Hildesheim waren. So ergibt sich

[1] K. Janicke, Urkundenbuch des Hochstiftes Hildesheim und seiner Bischöfe 1. Teil (Publikationen aus den kgl. preußischen Staatsarchiven 65. Bd.) Leipzig 1896 Nr. 81. Die Wolfenbütteler Handschrift des CH enthält zum Leben Bischof Dietmars folgenden Zusatz: Iste Thietmarus . . . molestus fuit monasterio sancti Michaelis aliqua bona scilicet decimas . . . aufferendo ex inductione quorundam perversorum simili modo sicut Hildewinus, qui beatum Godehardum ad similia induxit sed non prevaluit. Vir enim sanctus considerans suam maliciam et certorum aliorum invidiam eis non consensit.

[2] D. h. am 29. September 1033. Dies war die zweite und endgiltige Weihefeier. Als Bernward die erste Weihe vornahm, am 29. September 1022, war das Gebäude noch nicht fertig. Vgl. CH 13: Monasterium sancti Michahelis construxit et e x p a r t e dedicavit, und die Bestätigungsurkunde Heinrichs II. vom Jahre 1022 (H. A. Lüntzel, der heilige Bernward, Hildesheim 1856, Anhang IV): p a r t e m etiam pro posse huc usque peractam consecravit.

aus beiden Berichten, daß die Versetzung der Mönche nach Wrisbergholzen und die Einziehung der Klostergüter zeitlich zusammenfielen.[1] Wahrscheinlich hat die eine Maßregel die andere begründen müssen. Hatte der Bischof aus Gründen der klösterlichen Zucht den Mönchen einen neuen Wohnsitz angewiesen, so fiel natürlich das alte Kloster seiner Verfügung anheim. Er wird nun geltend gemacht haben, daß Bernwards reiche Stiftungen an dem Kloster in Hildesheim hafteten und mit diesem an den Bischof zurückfallen mußten. Unter diesen Umständen kann es auch nicht befremdlich erscheinen, wenn er die kunstvollen Türflügel der Michaelskirche für seine Zwecke verwandte.

Wir müssen freilich annehmen, daß nach der Rückkehr des Klosterkonvents die Bernwardstür am Dom geblieben sei, und das scheint in Widerspruch zu stehen mit der übereinstimmenden Aussage Adelberts sowohl als Wolfheres, daß Godehard die entzogenen Güter später sämtlich zurückgegeben habe. Der Klagebrief Adelberts aber redet, näher betrachtet, doch nur von laufenden Einkünften, und auch Wolfhere wählt seine Worte so, daß sie genau genommen über die Türflügel gar nichts sagen. Nec unum agellum vel mancipiolum aut de collato eo loci thesauro unius nummi praecium in suae commoditatis convertit servitium: zum Schatze der Michaelskirche wird man sie damals ebensowenig gezählt haben, wie man sie heute zum Domschatze rechnet, und zum Dienste seiner Bequemlichkeit hat sie Godehard gewiß nicht verwendet. Es ist

[1] Wenn nach Adelberts Darstellung die Rückgabe der Güter erst durch eine Gesandtschaft, dann bei der Kirchweihe durch den Bischof persönlich erfolgt, so entspricht das genau der Erzählung Wolfheres, daß Godehard zweien Aebten, Goderamm und Adelbert, die Besitzungen «überlassen» habe. Daraus läßt sich die Dauer der Abwesenheit der Mönche ungefähr berechnen. Goderamm starb nach den AH am 30. Juni 1030. Bis zu diesem Tage muß der Bischof seine Maßregel widerrufen haben. Da das Klostergebäude in Wrisbergholzen am 21. März geweiht worden war, kann die Verbannung höchstens ein Vierteljahr gedauert haben; das wird durch das mox in Adelberts Briefe bestätigt. Doch scheint es noch längerer Zeit bedurft zu haben, bis die Mönche wirklich zurückgekehrt und die alten Verhältnisse wiederhergestellt waren. Es ist wenigstens auffällig, daß nach Goderamus Tode das Kloster ein halbes Jahr ohne Abt war; erst am 25. Dezember führte Godehard den neuen Abt Adalbert ein (AH 1030).

aber nicht einmal nötig, den Text bei Wolfhere so zu pressen. Der Vergleich seiner Schilderung mit der des Abtes Adelbert beweist, daß er ein parteiischer Berichterstatter ist, der die Ereignisse im Sinne seines Helden färbt; so wird man auf seine Versicherungen nicht allzuviel geben dürfen. Ja gerade er muß als Zeuge für unsere Vermutung dienen. Denn nun verstehen wir auf einmal, weshalb er bei der Erzählung von dem Bau des Domparadieses und der Anbringung der Erztür nichts davon sagt, daß diese früher an der Michaelskirche gewesen war. Es war ein offenbares Unrecht des Bischofs, daß er das Bronzewerk von dort hatte wegnehmen lassen und es später, als die Mönche ihre Ansprüche durchsetzten, nicht zurückgab. Daher sucht Wolfhere jede Erinnerung daran zu vermeiden und drückt sich lieber so aus, daß der unkundige Leser den Eindruck empfangen muß, die ehernen Türflügel Bernwards seien überhaupt erst unter Godehard in Gebrauch genommen worden.

---

2. DIE ZUSAMMENSETZUNG DER VITA BERNWARDI. (OBERE GRENZE FÜR DIE ENTSTEHUNGSZEIT DER TÜR.)

Zur Bestimmung der oberen Zeitgrenze bietet die Inschrift keine Handhabe. Aber auch sonst fehlen Nachrichten, aus denen sich etwas über den Beginn der großen Gußarbeiten entnehmen ließe. Dort, wo wir am ehesten eine Auskunft erwarten dürften, in der Lebensbeschreibung Bernwards, verfaßt von seinem Lehrer Tangmar, dem Bibliothekar und Notar am Hildesheimer Dome, findet sich über Tür und Säule nicht ein Wort.

Das Schweigen Tangmars ist sehr befremdlich. Er spricht gerade von der Kunsttätigkeit des Bischofs mit großer Ausführlichkeit, so daß sein Buch für die Kunstgeschichte des beginnenden 11. Jahrhunderts eine der wertvollsten Quellen bildet. Von verschiedenen Arbeiten aus Bernwards Werkstatt, die nicht erhalten sind, haben wir nur durch Tangmar Kunde; es sind sogar meist Werke von weit geringerer Bedeutung als die großen Bronzegüsse. Warum erwähnt er gerade diese nicht?

Die Antwort wird sich am leichtesten ergeben, wenn wir das Buch zunächst einmal daraufhin durchsehen, an welchen Stellen der Erzähler Gelegenheit gehabt hätte über die Tür oder die Säule zu sprechen. Zweimal führt er einzelne Kunstwerke namentlich auf; beide Stellen gehören zum achten Kapitel, das der Bautätigkeit des Bischofs gewidmet ist. Zuerst ist von den Arbeiten am Dome die Rede; diese Gelegenheit benutzt der Verfasser zu einer Aufzählung der prächtigsten Stücke unter den gottesdienstlichen Geräten, die Bernward für die Hauptkirche gestiftet hat. Der Schluß des Abschnittes handelt sodann vom Bau der Kreuzkapelle. Es wird erwähnt, daß Kaiser Otto dem Bischofe ein Stück vom Kreuze Christi schenkte und dieser das Heiligtum in Gold und Gemmen einschließen ließ. Damit ist wohl das berühmte Bernwardskreuz gemeint, das noch heute in der Magdalenenkirche zu Hildesheim aufbewahrt wird. Tangmar befolgt also die Regel, daß er vom Bauwerke übergeht auf die Ausstattungsstücke, die dazu gehören. Demnach ist die Stelle, an der man ein Wort über die Säule und die Tür erwarten sollte, das 49. Kapitel, wo über die Weihe des Michaelsklosters am 29. September 1022 berichtet wird.

Wie es kommt, daß dort der Kunstwerke nicht gedacht wird, ergibt sich aus dem Zusammenhange. Der ganze Schlußteil des Buches von Kap. 44 an hebt sich durch seine Dürftigkeit und Knappheit scharf von allem Vorhergehenden ab. Aus dem langen Zeitraum zwischen 1007 und 1022 werden nur einige der wichtigsten Ereignisse mit wenigen Worten verzeichnet; die innere Wirksamkeit des Bischofs während jener Jahre wird gar nicht mehr berücksichtigt. Erst am Ende, wo von Bernwards Tode die Rede ist, fließt der Stoff wieder reichlicher, und der Ton wird lebendiger, wärmer. So ist denn auch die Baugeschichte des Michaelklosters, das der Verfasser in den früheren Abschnitten des Buches noch nicht erwähnt hat, in diesem letzten arg zu kurz gekommen. Nur von den beiden Weihefesten in den Jahren 1015 (Kap. 46—47) und 1022 (Kap. 49) erfahren wir ein paar dürre Zahlen und Namen. Aller weiteren Mitteilungen überhebt sich Tagmar in bequemster Weise dadurch, daß er einen Auszug aus der Gründungsurkunde einschiebt, in der Bernward selbst in wortreichen, aber inhaltarmen Sätzen einiges

darüber berichtet (Kap. 51). Das Ganze macht den Eindruck, als habe es der Verfasser in ziemlicher Eile und ungünstiger Stimmung hingeschrieben, und es drängt sich die Vermutung auf, daß der Schlußteil nicht in einem Zuge mit den früheren Abschnitten des Buches entstanden ist. Darauf werde ich später zurückkommen. Vorläufig genüge es, das eine festzustellen: der Umstand, daß in den Kapiteln über die Michaelskirche von den Erzgußwerken keine Rede ist, erklärt sich aus besonderen Verhältnissen bei der Abfassung dieser Kapitel.

Ganz befriedigend ist aber auch diese Auskunft nicht. Mit den herangezogenen Stellen, in denen einzelne Kunstwerke aufgezählt werden, ist noch nicht der gesamte kunstgeschichtliche Stoff des Buches erschöpft. Es enthält außerdem noch Partieen, in denen der Hildesheimer Kunstbetrieb im allgemeinen geschildert wird, ohne daß bestimmte Leistungen angeführt werden. Wenn dort auch zu namentlicher Erwähnung der großen Bronzen kein Anlaß vorliegt, so muß man doch erwarten, daß in dem Gesamtbilde emsigster Kunsttätigkeit, das Tangmar vor uns aufrollt, die so hochentwickelte Kunst des Erzgusses mit an erster Stelle erscheint. Wie steht es nun damit?

Im 5. Kapitel wird der Tageslauf des Bischofs geschildert. Wir begleiten ihn bei seinen mannigfaltigen Geschäften bis zur Mittagszeit. Dann heißt es: Inde officinas, ubi diversi usus metalla fiebant, circuiens singulorum opera librabat. Der kurze Satz gibt ein deutliches Bild von dem vielseitigen Getriebe in den Metallwerkstätten; es weist aber nichts darauf hin, daß dort auch große Gußwerke geschaffen wurden. Mit metalla können nur Gefäße und ähnliche Gerätschaften bezeichnet werden. Auch der Ausdruck «librabat», «wog sie prüfend in der Hand», zeigt, daß es handliche Gegenstände waren, die in den Werkstätten gearbeitet wurden. Von Erzdenkmälern von zwei- bis dreifacher Manneshöhe kann da keine Rede sein.

Sodann bringt Kap. 6 einen allgemeinen Ueberblick über Bernwards Verdienste um die Kunst . . . Nec aliquid artis erat, quod non attemptaret, etiam si ad unguem pertingere non valeret. Scriptoria namque non in monasterio tantum, sed in diversis locis studebat, unde et copiosam bibliothecam tam divinorum quam philosophicorum codicum comparavit. Picturam vero et sculpturam

et fabrilem atque clusoriam artem et quicquid elegantius in huiusmodi arte excogitare poterat, nunquam neglectum patiebatur, adeo ut ex transmarinis et ex Scotticis vasis, quae regali maiestati singulari dono deferebantur, quicquid rarum vel eximium reperiret, incultum transire non sineret . . . Musivum praeterea in pavimentis ornandis studium necnon lateres ad tegulam propria industria nullo monstrante composuit. Der einleitende Satz sowie die Nachholung am Schlusse beweisen, daß hier alle Kunstgebiete, auf denen sich Bernwards Eifer bewährt hat, aufgezählt werden. Die Erzgußwerke aber lassen sich nirgends unterbringen. Das Wort sculptura kann trotz ihrer Reliefdarstellungen nicht auf sie bezogen werden. Das Bewundernswerte an ihnen ist ja nicht so sehr die Bildnerei in Wachs, als die Kühnheit, so mächtige Stücke in Erz zu gießen. Ja schon der einfache Wortsinn spricht dagegen; sculptura bedeutet das Hineinarbeiten in harte Stoffe, nicht das Formen aus weicher Masse. So kann auch hier nur Holzschnitzerei und Bildhauerei damit gemeint sein. Ebensowenig kann man unter ars fabrilis die Erzgießkunst miteinbegriffen denken; ars fabrilis ist die Kunst des Goldschmiedes, sonst nichts. Der Sprachgebrauch faber = Goldschmied scheint freilich dem klassischen Latein fremd zu sein, er findet sich aber z. B. in der Inschrift der in Gold getriebenen Altarbekleidung von San Ambrogio in Mailand (9. Jh.); der Künstler nennt sich dort Wolvinus magister phaber. Die vollere Bezeichnung faber aurifex ist öfter in der mittelalterlichen Literatur zu belegen. Daß Tangmar mit ars fabrilis die Goldschmiederei im Sinne hat, lehrt auch der Zusammenhang. Das atque, mit dem ars fabrilis und ars clusoria verbunden sind, beweist, daß diese beiden Künste auf einer Stufe stehen. Die ars clusoria aber ist die Kunst, edle Steine in Gold zu fassen und auf Goldblech zu löten, ein Verfahren, das zur Verzierung von Vortragekreuzen, Altarvorsätzen, Bucheinbänden, Kästchen u. dgl. im Mittelalter sehr beliebt war; so muß sich auch die ars fabrilis auf Gefäße oder Schmuckstücke beziehen. Ja es wird ausdrücklich gesagt, daß Bernwards Bestreben in dieser Kunst auf das Feine und Zierliche ging (elegantius), und schließlich beweist auch die Erzählung von den überseeischen und schottischen Gefäßen, die er den jungen Künstlern als

Muster empfahl, daß es sich überhaupt nur um Kleinkunst handelt.

Damit sind die kunstgeschichtlichen Kapitel der Vita Bernwardi erschöpft. Im ganzen genommen geben sie uns das Bild einer sehr lebhaft betriebenen Goldschmiederei, vom Erzguß in größerem Maßstabe ist keine Spur zu entdecken. Daß der Verfasser diesen Zweig der Kunsttätigkeit aus irgendwelchen Gründen mit Schweigen übergangen habe, ist undenkbar. Es bleibt nur der eine Schluß übrig: zu der Zeit, als Kap. 5 und 6 geschrieben wurden, war in Hildesheim der Erzguß noch nicht bekannt. Die Abfassungszeit dieser Kapitel ist zugleich die gewünschte obere Zeitgrenze für die Entstehung der Bernwardssäule und der Bernwardstür. Es ist nun die Frage, wann die bezeichneten Kapitel verfaßt worden sind.

Hier kommen uns die scharfsinnigen Untersuchungen R. Dieterichs zu Hilfe.[1] Er weist nach, daß die uns vorliegende Vita Bernwardi episcopi bald nach Bernwards Tode zusammengearbeitet worden ist aus zwei zu seinen Lebzeiten entstandenen grundverschiedenen Schriften. Die eine ist ein Lebensbild erbaulicher Art, bestimmt, die herrlichen Taten des Bischofs als hohes Vorbild der Nachwelt zu überliefern. Dieser ursprünglichen Vita weist Dieterich folgende Kapitel zu:

1—11. Bernwards Jugend. Seine Bischofswahl und seine Wirksamkeit in Hildesheim, mit besonderer Berücksichtigung seiner Verdienste um die Kunst.
23—27. Bernward beim Kaiser in Italien (1000—1001).
38. Sein Verhalten bei der Königswahl von 1002.
40. Besuch Heinrichs II. in Hildesheim 1003.
41. Bernward zieht mit König Heinrich nach Flandern zu Felde, reist von da aus nach Tours 1007.
42. Tod seiner Tante, der Aebtisse Rotegard von Hilwardshausen, Weihnachten 1007.
46—47. Weihe der Krypta der Michaelskirche 1015.

Die andere Schrift ist eine ausführliche Darlegung des gesamten Streites um Kloster Gandersheim, der Mainz und Hildes-

[1] Ueber Tangmars Vita Bernwardi episcopi, Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, 25. Band, 1900, S. 427 ff.

heim so viele Jahre hindurch entzweite. Sie hat den Zweck, bei einer etwaigen Erneuerung des mühsam beigelegten Zwistes als Grundlage und Urkunde für die Ansprüche Hildesheims zu dienen. Ihr gehören zu die Kapitel 12—22, 28—37, 39 und 43.

Was dann noch übrig bleibt kam dazu, als Tangmar nach Bernwards Tode (1022) die beiden Bücher in eines zusammenfaßte. Damals trug er die wichtigsten Ereignisse der inzwischen verflossenen Jahre nach. Besonders war es das Verhalten der Mainzer Erzbischöfe seit der Schlichtung des Streites, die Vollendung der Michaelskirche und der Tod Bischof Bernwards, was kurz geschildert werden mußte. Zu dieser Schlußbearbeitung rechnet Dieterich außer verstreuten Zusätzen in den früheren Stücken die Kapitel 44—45 und 48—57.

Wann die Bestandteile der Vita abgefaßt worden sind, ist daraus zu entnehmen, welche Ereignisse sie zuletzt berichten. Die Schrift über den Gandersheimer Streit schließt mit der Versöhnung zwischen Bernward und Erzbischof Willigis von Mainz im Anfang des Jahres 1007. Also wird sie wohl zum größten Teil 1007 geschrieben worden sein. Die ältere, erbauliche Lebensbeschreibung geht nach Dieterichs vorhin wiedergegebener Quellenscheidung bis zur Weihe der Michaelskrypta am 29. September 1015. Daraus folgt dann, daß sie bald nach jenem Tage vollendet worden ist.

In dieser Urschrift des Lebens Bernwards stehen die Kapitel, in denen wir eine Erwähnung der Erzgießerei vermißten. Die Entstehungszeit dieser Kapitel sollte zugleich die Zeit angeben, vor der die Bernwardstür und die Bernwardssäule nicht entstanden sein können. Das wäre also das Jahr 1015, dasselbe Jahr, in dem die Tür bereits fertig eingehängt wurde.

Die Aufstellungen Dieterichs scheinen demnach einen Fehler zu enthalten, und wir müssen auf die Zusammensetzung der Vita Bernwardi etwas näher eingehen. Es ist jedoch nicht nötig, die ganze Untersuchung von vorn anzufangen. Das hauptsächlichste Ergebnis Dieterichs, die Unterscheidung eines älteren Lebensbildes volkstümlicher Art und einer geschichtlich-rechtlichen Schrift über Gandersheim ist so wohl begründet, daß es als feststehend gelten kann. Auch mit der Zuweisung der einzelnen Kapitel an die eine oder die andere Grundschrift dürfte

er im großen und ganzen das Richtige getroffen haben. Nur in einem Punkte scheint mir seine Quellenscheidung einer Berichtigung zu bedürfen: ich glaube, daß die Kapitel 46 und 47 nicht zur älteren Lebensbeschreibung gehören, sondern zur Schlußbearbeitung, und daß die ältere Lebensbeschreibung bereits mit Kapitel 42 endigt.

Es sind zunächst die Gründe zu prüfen, die Dieterich für seine Zuweisung anführt. Er sagt, der Bau des Michaelsklosters sei 1007 wieder aufgenommen worden, nachdem er wegen der fünf Jahre dauernden Fieberanfälle Bischof Bernwards geruht habe. Kapitel 46 und 47, die von ihm handeln, schlössen sich also zeitlich genau an 41 und 42 mit ihren Ereignissen des Jahres 1007. Dieser Grund ist nicht stichhaltig. Dieterichs Annahme, daß die fünfjährige Fieberkrankheit Bernwards, von der er in der Stiftungsurkunde erzählt,[1] eine Folge seines römischen Aufenthaltes sei und daher von 1001—1006 zu rechnen sei, mag das Richtige treffen; etwas Sicheres wird darüber wohl nicht zu ermitteln sein. Wunderlich aber ist seine Voraussetzung, daß während jener Krankenjahre der Bau der Michaelskirche gestockt habe. Bernward meint ja gerade selbst, jene Krankheit sei ihm von Gott geschickt worden, «ne occasio terrenae vagationis esset dilatio incepti operis». Der Baubetrieb ist also nur durch Bernwards größere Reisen unterbrochen worden, durch die Krankheit aber, die ihn zu Hause festhielt, eher gefördert worden. Daß 1007 nach langer Pause die Arbeit wieder aufgenommen worden sei, davon kann keine Rede sein. Somit besteht auch kein versteckter Zusammenhang zwischen 42 und 46.

Ferner führt Dieterich an, die Kapitel 46 und 47 berührten sich inhaltlich mit den der älteren Lebensbeschreibung angehörenden Kapitel 8 und 10. Diese handeln nämlich von der 996 geweihten Kreuzkapelle, und die Michaelskirche, von der Kapitel 46 und 47 die Rede ist, fand ihren Platz in nächster Nähe jenes kleinen Bauwerks, das seinerzeit überhaupt als vorläufiger Ersatz für das später zu errichtende Kloster gedacht war. Diese inhaltliche Berührung ist aber nur entscheidend,

[1] VB 51.

wenn es sich um die Frage handelt, ob unsere beiden Kapitel zur Gandersheimer Streitschrift zu rechnen sind oder nicht; wenn der Abschnitt über die Kreuzkapelle nicht dazu gehört, wird allerdings auch der über das Michaelskloster nicht dazu gehören. Für die weitere Entscheidung aber, ob 46 und 47 ein Teil der älteren Lebensbeschreibung ist oder der Ergänzung von 1022 zugewiesen werden muß, trägt die inhaltliche Berührung mit einem Stücke der älteren Schrift gar nichts aus. Denn sie liegt in der Sache und mußte sich in jedem Falle einstellen, gleichviel zu welcher Zeit und in welchem Zusammenhange der Abschnitt geschrieben wurde.

Es spricht demnach kein Grund dafür, daß die beiden Kapitel dem älteren Werke angehören. Andererseits gibt es eine ganze Reihe von Gründen, die dagegen sprechen und das kurze Stück mit Bestimmtheit zur Schlußbearbeitung weisen.

Wird es, wie es in der obigen Zusammenstellung geschieht, als Abschluß der älteren Lebensbeschreibung betrachtet, dann ergibt sich die wunderliche Tatsache, daß gerade vor dem letztvergangenen Ereignis, der Weihefeier von 1015, die größte Lücke des ganzen Buches klafft, eine Lücke von acht Jahren, aus denen der Verfasser nichts zu berichten weiß. Man sollte doch meinen, je näher er seiner Gegenwart käme, desto ausführlicher müßte er werden. Erwähnt wurde ferner die sachliche Berührung zwischen Kapitel 46, 47 und 8, 10; der Bau der Michaelskirche (46—47) steht zur Gründung der Kapelle vom hl. Kreuz (8—10) in engerem Verhältnis. Nun bezieht sich aber die spätere Erzählung nicht im geringsten auf die frühere. Die Kreuzkapelle wird nach Kapitel 8 errichtet foris murum, die Michaelskirche nach Kapitel 46 in septentrionali parte civitatis, die Kreuzkapelle in loco quondam dumis et vepribus horrido, die Michaelskirche in loco quondam squalido, feris quoque seu brutis coaptato. Daß es aber dieselbe Oertlichkeit ist, von der hier wie dort die Rede ist, wird nicht erwähnt. Das ist doch ein Beweis, daß die zweite Stelle in einem neuen Zusammenhange steht, daß hier die Erzählung von frischem einsetzt. Auch in der Sprache unterscheidet sich der Abschnitt über die Grufteinweihung unverkennbar von den Erzählungen der älteren Lebensbeschreibung. In jenen ausführlich-behagliches

Geplauder, hier plötzlich knappste tatsächliche Angaben im Tone eines eiligen Berichterstatters. Selbst die erbaulichen Einleitungssätze sind aus bekannten Redensarten zusammengestoppelt; sie finden sich so gut wie wörtlich bei Tietmar von Merseburg wieder.[1] Man braucht nur einmal von 42 nach 46 hinüberzulesen, um zu empfinden, wie weit der formelhafte Notizenton des späteren Stückes von der lebensvollen Erzählung des früheren abfällt. Darum können Kapitel 46 und 47 am allerwenigsten als Abschluß gedacht werden; die Grundschrift würde ganz unvermittelt und klanglos abbrechen.

Sobald man aber die beiden Kapitel von der Grundschrift trennt und in den nach 1022 geschriebenen Nachtrag einrechnet, zeigt sich, daß sie dort wie an ihrem natürlichen Platze stehen, während die ältere Schrift auf einmal einen befriedigenden Abschluß hat.

Kap. 46—47 stehen mitten zwischen Erzählungsstücken, die sicher zur Schlußbearbeitung gehören; es ist darum von vornherein am wahrscheinlichsten, daß sie bei derselben Gelegenheit wie jene geschrieben sind. Auch in ihrer ganzen Art heben sie sich gar nicht von den angrenzenden Teilen ab. Die knappe Fassung, durch die sie sich von der älteren Lebensbeschreibung so stark unterscheiden, ist dem ganzen Abschnitt von Kap. 44—52 eigen. Sie erklärt sich denn auch nur daraus, daß dieser ganze Teil nicht als gleichwertige Fortsetzung der beiden älteren, ausführlichen Schriften gedacht ist, sondern nur die Lücke zwischen den dort behandelten Ereignissen und dem neu hinzukommenden Bericht über Bernwards Tod durch die wichtigsten Daten und Namen aus der Zwischenzeit notdürftig überbrücken soll. Die ganze Schlußbearbeitung ist offenbar in ziemlicher Eile zustande gekommen. Da der Verfasser dabei unter dem Eindruck des bei Godehards Bischofsweihe erneuerten Gandersheimer Streites steht, ist es ihm natürlich das wichtigste, die Beziehungen zu Mainz seit Willigisens Tode kurz darzustellen. Die spätere Kunsttätigkeit unter Bernward tritt dahinter ganz zurück. So läßt es sich verstehen, daß der Tag der Grufteinweihung mit so wenig Worten abgetan wird (Kap. 46—47).

[1] Chronicon VI, 31.

Nicht anders aber ist es bei dem Bericht über die Weihe der ganzen Kirche (Kap. 49—51). So sind die Kap. 46 und 47 durch ihre äußere Form als ein Teil der Schlußbearbeitung gekennzeichnet. Doch auch der Inhalt ist nur vom Standpunkte des Jahres 1023 aus zu verstehen. Es heißt Kap. 46: Monasterium . . . instituit, quod praediis sufficientibus dotatum coenobitis Deo famulantibus ibi collectis delegavit. Die hier erwähnte Güterschenkung an das Kloster geschah aber erst durch die Urkunde vom 1. November 1022.[1] Daher ist der angeführte Satz nicht vor 1022 geschrieben. Das ist der sicherste Beweis, daß die beiden Kapitel erst bei der abschließenden Bearbeitung im Jahre 1023 entstanden sind.

Kap. 46—47 gehören somit dem Zusammenhange, in dem sie heute stehen, ursprünglich an; sie sind ein Teil des nach Bernwards Tode geschriebenen Nachtrags. Diese Zuweisung gereicht aber auch der älteren Lebensbeschreibung zum Vorteil; sie erscheint nun als ein abgerundetes Ganzes.

Diese ältere Schrift endet dann nämlich mit Kap. 42, der Geschichte von Rotegardens Tode. Der letzte, langatmige Satz enthält eine fromme Betrachtung über die Seligkeit eines solchen Lebensendes. Es ist ein Satz, der nicht nur durch seinen Inhalt, sondern auch durch Schwung und volltönende Sprache wie geschaffen scheint, das Buch zu schließen. Aber schon die Erzählung selbst legt es nahe, hier den Abschluß des Werkes zu sehen. Sie spielt im Kloster Hilwardshausen und handelt von Bernwards Tante; Bernward selbst kommt gar nicht vor. Was hat diese ganze Geschichte in einer Lebensbeschreibung Bernwards zu suchen? Weniger auffällig wird sie erscheinen, sobald sie sich herausstellt als ein Anhang zu dem abgeschlossenen Werke. Fiel der Tod der Aebtisse in die Zeit, als die Lebensbeschreibung der Vollendung nahe war, so ist es wohlverständlich, daß der Verfasser die Gelegenheit wahrnahm, auch das allerneueste erbauliche Ereignis, das ihn so tief ergriff, der Nachwelt gleich mit zu überliefern. Als Anhang konnte diese mit der Hauptperson des Buches nur entfernt zusammenhängende

[1] Abgedruckt bei H. A. Lüntzel, der hl. Bernward, Bischof von Hildesheim. Hildh. 1856. Anhang II, S. 92 ff.

Geschichte trotz aller Ausführlichkeit nicht stören. Betrachten wir nun einmal Kap. 42 als Anhang und gehen auf den eigentlichen Schluß zurück, was ist das letzte, was von der Hauptperson selber, von Bernward, erzählt wird? Kap. 41 schildert seine Rückkehr aus Frankreich und endigt mit den Worten: Reversus vero Hildenesheim delatas sanctorum reliquias veneratione condigna servandas locavit, semet ipsum in sanctimonia solita sollicitius diatim exercuit, episcopatus sui terminos antiquitus praefixos labore nimio et sollicitudine custodivit. Deutlicher kann es doch kaum ausgedrückt sein, daß der Verfasser nun von Bernward Abschied nimmt. Er hat nichts mehr von ihm zu erzählen, und alles, was noch die Zukunft von dessen edlen Taten sehen wird, nimmt er gleichsam vorweg in einem allgemein gehaltenen Schwall lobender Redensarten.[1] Unverkennbar haben wir hier den ursprünglichen Schluß der ältesten Vita Bernwardi.

So haben wir aus der älteren Vita die Kap. 46—47 zu streichen. Die ältere Lebensbeschreibung endet bereits mit Kap. 42. Dagegen gehört von Kap. 44 an alles ohne Ausnahme zur Schlußbearbeitung von 1023.

Infolgedessen ist auch die Abfassungszeit der älteren Lebensbeschreibung gegen Dieterichs Annahme um acht Jahre hinaufzurücken. Sie fällt mit der der Gandersheimer Schrift fast zusammen. Da der letzte Absatz vom Ende des Jahres 1007 handelt, wird das Buch nicht lange nach dieser Zeit abgeschlossen worden sein.

Die Entstehung der beiden Grundschriften werden wir uns des näheren so vorzustellen haben. Zuerst schrieb Tangmar im Auftrage des Bischofs die Geschichte des Gandersheimer Streites; das Werk, wohl schon 1006 begonnen,[2] wurde einige Zeit nach dem 5. Januar 1007, dem Tage, an dem Bernward und Willigis Frieden geschlossen hatten,[3] vollendet. Inzwischen hatte Tangmar den Plan gefaßt, auch das Leben des Bischofs

---

[1] Der Satz erinnert auch im Tonfall stark an den Schlußsatz der Gandersheimer Streitschrift (Kap. 43 Ende). Hier wie dort bildet den Uebergang das bezeichnende vero.

[2] Vermutung Dieterichs, a. a. O.

[3] VB 43.

ausführlich darzustellen. Er trug diesen Gedanken lange Zeit mit sich herum.[1] Im Sommer der Jahres zog Bernward nach Flandern in den Krieg. Die Unterredung, in der sich Tangmar endlich Erlaubnis zur Ausführung seines Planes erwirkte, mag vor der Abreise oder nach der Rückkehr des Bischofs (November 1007) stattgefunden haben. Jedenfalls war er Weihnachten 1007, als die Aebtisse Rotegard starb, mit der Ausarbeitung noch nicht fertig. Bald darauf, im Anfange des Jahres 1008, wird das Werk vollendet vorgelegen haben.

Es erscheint doch auch natürlicher, sich die ursprüngliche Lebensbeschreibung auf diese Weise entstanden zu denken, als daß man sie erst in die Zeit nach 1015 setzt. In jenem Falle wäre für Tangmars Unternehmen kein besonderer Anlaß zu entdecken; die Weihe der Krypta von St. Michael ist doch kein Ereignis von solcher Bedeutung, daß sie den alten Lehrer Bernwards angeregt haben könnte, das Leben Bernwards bis zu diesem Zeitpunkte zusammenhängend zu beschreiben. Wohl aber lagen im Jahre 1007 die Verhältnisse so, daß es einen Verehrer Bernwards locken konnte, den vielfältigen Verdiensten, die er sich bisher um seinen Sprengel erworben hatte, ein zusammenfassendes Denkmal zu setzen. Denn damals war gerade der lange Zwist um Gandersheim glücklich beendigt; Bernward hatte die Hildesheimer Ansprüche zu einem glänzenden Siege geführt. Er stand damit auf der Höhe seines Lebens. Dazu kommt, daß Tangmar eben die Geschichte des Gandersheimer Streites geschrieben hatte, worin Bernward die wichtigste Rolle spielte. Es ist doch leicht zu verstehen, daß ihm bei dieser Arbeit der Geschmack am Schreiben kam, und daß ihm über der Beschäftigung mit den vergangenen Jahren der Gedanke aufstieg, auch die übrigen denkwürdigen Taten Bernwards, die von dieser Schrift ausgeschlossen werden mußten, dem Gedächtnis der Nachwelt zu retten. Unsere Ansetzung der alten Lebensbeschreibung hat also nicht nur äußere Gründe, sondern auch innere Wahrscheinlichkeit für sich.

Damit kehren wir zu der kunstgeschichtlichen Untersuchung zurück. Wir waren zu dem Schlusse gekommen, daß die Ent-

[1] VB Vorwort.

stehungszeit der älteren Lebensbeschreibung eine obere Zeitgrenze für die großen Erzgußwerke abgeben müsse. Wir können nunmehr sagen, daß weder die Bernwardstür noch die Bernwardssäule vor Anfang 1008 begonnen worden sind.

Die Tür wurde 1015 an der Michaelskirche eingesetzt. Sie ist also zwischen Ende 1007 und Ende 1015 entstanden. Dieser Zeitraum kann aber nicht viel weiter sein als die tatsächliche Dauer der Arbeit. Die Herstellung solcher Bronzeflügel ist ein so umfangreiches und schwieriges Werk, und die Reliefs der Tür zeugen von so eingehender, sorgfältiger Arbeit, daß wir unbedingt mehrere Jahre auf die Ausführung rechnen müssen. Man vergleiche nur die bekannten Jahreszahlen der Türen des Baptisteriums zu Florenz: die von Andrea Pisano brauchte sechs Jahre zur Vollendung, die beiden von Ghiberti erforderten gar einundzwanzig und siebenundzwanzig Jahre. Andrea Pisanos Tür läßt sich am ehesten mit der Bernwardstür vergleichen. So werden wir annehmen dürfen, daß die Arbeit an dieser die Zeit, die wir als äußerste Frist abgrenzten, annähernd ausfüllte, d. h. daß sie bald nach Bernwards französischer Reise begonnen wurde.

---

3. BERNWARDSTÜR UND BERNWARDSSÄULE.

(ENTSTEHUNGSZEIT DER BERNWARDSSÄULE.)

Die Säule ist das jüngere der beiden Bronzedenkmäler.

Das folgt zunächst aus einem Vergleich der Bilderreihen der beiden Werke. An der Tür stehen einander gegenüber der Fall der ersten Menschen und die neutestamentliche Erlösung in ihren Hauptabschnitten, der Menschwerdung und der Leidensgeschichte Christi; das ist ein wohldurchdachter, in sich geschlossener Bilderkreis. An der Säule ist die Geschichte Christi von der Taufe bis zur Ankunft in Jerusalem dargestellt; das ist ein Bruchstück, das vorn und hinten einer Ergänzung bedarf. Diese Beschränkung erklärt sich nur so, daß die Bilder der Säule die der Tür voraussetzen; sie sollen die Lücke

zwischen den unteren und den oberen Reliefs des rechten Türflügels ausfüllen, so daß beide Werke zusammen eine vollständige Darstellung der evangelischen Geschichte geben. Die Bilder der Tür aber bedürfen einer solchen Ergänzung nicht; sie sind rein nach inneren Gegensätzen aufgebaut, der Gedanke an eine zusammenhängende geschichtliche Erzählung hat dem Schöpfer dieses Planes fern gelegen. So muß der Bilderkreis der Tür ursprünglich selbständig entworfen worden sein, der Plan für den Reliefschmuck der Säule kann erst später hinzugekommen sein.

Ueber den Beginn der Arbeit an der Säule ist damit aber noch nichts sicheres gewonnen. Eine nähere Vergleichung zeigt, daß Tür und Säule von verschiedenen Künstlern stammen. Es wäre daher an sich wohl möglich, daß man mit der Säule begann, während die Tür noch nicht vollendet war. Dennoch glaube ich, daß das Jahr der Vollendung der Tür, 1015, zugleich eine feste obere Zeitgrenze ist für die Entstehung der Säule. Das läßt sich an den stilistischen Unterschieden zwischen beiden Werken wahrscheinlich machen.

Was bei einem Vergleiche am meisten auffällt, ist die Verschiedenheit in der Behandlung des Reliefs. Der Meister der Tür hat einen ganz rohen, willkürlichen Reliefstil. Er läßt die Figuren nur bis zur Schulterhöhe am Grunde haften, die Köpfe bildet er völlig rund; so hängen die Gestalten förmlich über und drohen herauszufallen. Es liegt für den Bronzekünstler ja nahe, die Figuren etwas herausragen zu lassen. Er dringt nicht wie der Arbeiter in Stein von einer Vorderfläche aus zum Grunde vor, sondern legt die Formen in Wachs an den Grund an; so hat er nach vorn zu völlige Freiheit und kann mit den Gestalten herausgehen soweit er will. Daher finden wir den «fliehenden» Reliefstil zu den verschiedensten Zeiten in der Bronzeplastik, freilich nirgends in so übertriebener Weise wie an der Bernwardstür.[1] Stets aber ist er von künst-

[1] Ganz vereinzelt hat auch die Steinplastik diesen Stil übernommen; man vergleiche die Gruppe hellenistischer Reliefs, zu denen die bekannten idyllischen Darstellungen in München und Wien, der Bauer mit der Kuh und die Löwenhöhle gehören. In diesem Falle aber scheint ein Einfluß der Metallkunst vorzuliegen; vgl. Theodor Schreiber, die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, Leipzig 1888, S. 26f.

lerisch strengeren Zeiten als Unart empfunden worden. Das Relief ist ein Erzeugnis der Steinplastik; in keinem anderen Stoffe als im Steine hätte es sich je entwickeln können. Reliefs in weicher Masse, in Ton oder Wachs, können daher nur als Nachahmung von Steinreliefs gelten, und müssen sich den Gesetzen, die diesen die Natur ihres Stoffes vorschreibt, fügen. Dazu gehört vor allem, daß sich das ganze Relief gleichmäßig unter einer idealen Fläche hält, die dem Bildhauer in der Vorderwand seines Steines gegeben ist. Jeder Verstoß gegen diese Regel bedeutet eine Schädigung der künstlerischen Wirkung; das Relief macht sofort den Eindruck des Zerrissenen und Zusammenhanglosen. Das tritt nirgends krasser zu Tage als an der Bernwardstür. Dies wirre Gewimmel nickender, schwankender, lose an die Fläche gehängter Gestalten gibt im ganzen gesehen ein geradezu klägliches Bild. Weit besser ist der Gesamteindruck der Bernwardssäule; hier ist die Grundforderung der Reliefbildnerei erfüllt: die Reliefs halten sich sämtlich in gleichmäßiger Höhe.

Eine andere Stillosigkeit in der Anlage der Türreliefs ist die spärliche Verteilung der Figuren. Am stärksten macht sich der kahle Hintergrund geltend; die Figuren verlieren sich fast auf der öden Fläche. Der Meister der Säule zeigt auch hier gesundere künstlerische Empfindung. Bei ihm sprengt die Fülle fast den Rahmen. Relief drängt sich an Relief, und die Gestalten stauen sich mitunter so, daß sie sich mit den Köpfen übereinanderschieben. Gewiß muß man die verschiedenen Bedingungen berücksichtigen, unter denen die beiden Künstler ihre Darstellungen schufen. Die Bilder der Säule reihen sich in ununterbrochener Folge aneinander; der Künstler konnte den Raum für die einzelnen Gruppen je nach Bedürfnis bald enger, bald weiter greifen und mit dem nächsten Bilde da anfangen, wo er mit dem vorigen aufgehört hatte. An der Tür dagegen ist für jedes Relief ein besonderes Feld bestimmt, und diese Felder sind langgestreckte Rechtecke, weit genug, um für die Darstellung ganzer Volksmengen Platz zu bieten, während der Künstler für seine Bilder meist auf drei, mitunter vier oder fünf Personen angewiesen ist. Er hat diese Schwierigkeit auch gefühlt, denn er gibt sich sichtlich Mühe, dem Eindruck der

Kahlheit und Dürftigkeit möglichst entgegenzuwirken. Er sucht den leeren Grund durch Bäume und Gebäude zu füllen, er verteilt die paar Figuren möglichst gleichmäßig über die große Fläche oder ordnet sie so zueinander, daß einige durchgehende Linien entstehen, die es dem Beschauer leichter machen, die verzettelten Gestalten gruppenweise zusammenzusehen. Hätte er kleinere Felder gehabt, so hätte er die Darstellungen auch enger zusammengezogen.

Aber warum wählt er die Flächen nicht kleiner? Er hätte durch senkrechte Teilung der Flügel doppelt so viel quadratische Felder gewinnen können, die dem Umfange seiner Reliefs viel besser entsprochen hätten; er hätte durch Verbreiterung des Rahmens die Felder bedeutend verkleinern können. Daß er gerade diese ungünstige Teilung wählte, läßt darauf schließen, daß er sich nach einem Vorbilde richtete, das nicht auf solche Reliefs berechnet war; davon wird später noch die Rede sein. Jedenfalls ist das Mißverhältnis zwischen Rahmen und Inhalt ein künstlerischer Schülerfehler; er hat nicht beides zusammengeschaut, eines bedingt durch das andere, sondern sich erst aufs Geratewohl einen Rahmen festgelegt und nachher zugesehen, wie sich die Reliefs dahineinbringen ließen. Der Künstler der Säule hat auch nicht nach Belieben Bild an Bild reihen können, bis das Umlaufband zu Ende war; ihm war, wie ich an anderer Stelle zu zeigen versucht habe,[1] ebenfalls eine bestimmte Auswahl von Darstellungen vorgeschrieben. Wenn sich bei ihm die Bilderreihe so lückenlos in die Gesamtform fügt, so sieht man daraus, daß er Gestalt und Einteilung der Säule von vornherein mit Rücksicht auf die Reliefs entworfen hat. Darin zeigt sich der überlegene Künstler. Wie geringes Verständnis für die Forderungen der Reliefplastik der Türkünstler mitbringt, zeigt sich besonders darin, daß er die Figuren unnötig klein bildet. Zwischen den Köpfen und der oberen Bildleiste bleibt stets ein breiter, leerer Abstand. Das ist nicht plastisch gedacht, sondern malerisch. Für den Miniaturenmaler umschließt der Bildrand Erde und Himmel, er entwirft die Figuren be-

[1] Die Bilderreihe der Bernwardssäule. Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen. Jahrgang 1906 S. 195 ff.

deutend kleiner als das Bildfeld, damit man sie im Raume und gegen die Luft sieht. Für den Reliefbildner aber ist diese Möglichkeit ausgeschlossen, für ihn gibt es keinen Raum außer dem, den er mit plastischen Formen füllt; leergelassene Grundfläche ist nicht Luft, sondern Fläche. Er wird daher auch, wenn er keinen plastischen Hintergrund hat, die Höhe des Bildfeldes unmittelbar maßgebend sein lassen für die Größe der darin dargestellten Figuren. So verfährt der Künstler der Säule; er wählt die Masse seiner Personen so, daß die größte Gestalt, Christus, die ganze Bildhöhe füllt.

Ueberhaupt beobachten wir an der Tür ein merkwürdiges Schwanken zwischen plastischem und malerischem Stile. All die wunderlichen Gebäude, die sich hinter den Figuren hinziehen, sind eigentlich nicht modelliert, sondern gezeichnet. Nirgends eine Ecke oder ein Vorsprung, alles bleibt in einer Fläche. Dabei sind diese Bauwerke nicht etwa als glatte Mauern zu denken; Satteldächer und Kuppeln sind zu sehen, Gesimse und Firste laufen in perspektivischer Schräge oder springen im Zickzack hin und her. Es soll alles reichlich in die Tiefe gehen, aber die Tiefenerstreckung wird nicht plastisch, sondern zeichnerisch, in unbeholfener Projektion gegeben. Der Künstler verzichtet auf einmal auf die einzig natürliche Ausdrucksweise seiner Kunst. Das gibt einen sehr unangenehmen Zwiespalt; die blassen Gebäudehintergründe gehen wie Schatten hinter den stark herausgekehrten Figuren her, sie scheinen einer anderen Welt anzugehören wie diese. Aehnlich verfährt der Meister bei der Andeutung des Erdbodens. In ganz dünner Schicht trägt er gerade oder wellige Streifen am Grunde der Bilder auf und kritzelt mit einem Griffel Umrisse von Erdschollen, Gräschen oder reine Ziermuster hinein, als habe er ganz vergessen, daß er Plastiker ist. Auch an der Säule finden sich Gebäudeformen, die ihre Herkunft aus der Buchmalerei nicht verleugnen können, aber sie sind ins Plastische übersetzt. Wo eine Kante nach vorn gekehrt ist, ist sie nicht nur durch perspektivische Striche angedeutet, sondern tritt sichtbar, tastbar heraus; Gesimse, Dächer springen vor und werfen Schatten. Diese Gebäude gehören zu den Personen, sie sind in demselben Stile ausgeführt, wie jene. Auch die Andeutungen des Erdbodens, so spärlich sie sind,

wirken körperlicher als die teppichartigen Gebilde an der Tür. Die Hügel, auf denen Christus bei dem Gespräche mit der Samariterin und bei der Speisung sitzt, sind in ähnlicher Art aus schneckenförmig gewundenen Linien zusammengesetzt wie der Erdhaufe auf dem sechsten Bilde des linken Türflügels; die einzelnen Knollen aber heben sich kräftig voneinander ab und quellen rund heraus. Die merkwürdigen Bäume mit den regenschirmförmigen Kronen und dem Knopfe darauf,[1] finden sich an der Säule ebenso wie an der Tür. Nur sind sie an der Tür ganz plattgewalzt, Stamm und Krone bilden eine Fläche; an der Säule wölbt sich die Krone und umfängt den Stamm. In jeder Figur der Säulenreliefs zeigt sich der plastische Sinn und die gute Schulung des Meisters; er handhabt den Reliefstil mit völliger Sicherheit. Der Künstler der Tür ist ein Dilettant, der mit dieser Darstellungsart so gut wie gar nicht Bescheid weiß und sich in seiner Hilflosigkeit eine eigene Reliefmanier zurecht legt, die bei den fremdesten Künsten Anleihe macht und gegen die unverbrüchlichsten Gesetze der plastischen Bildnerei verstößt.

An der Säule gute künstlerische Ueberlieferung, an der Tür unsicheres Umhertasten: das zeigt sich auch in den Einzelformen. Der Schöpfer der Säule verfügt über einen bestimmten, ausgeprägten Formenschatz; bei dem Meister der Tür kann man von einem fertigen Stile nicht reden, denn er verfällt auf immer neue Gestaltungen. Der Säulenkünstler hat für den nach rechts und nach links gewandten Christus und für die übrigen Personen in bestimmten Stellungen bestimmte Typen, die er leicht abgewandelt, stets wiederholt; die Gewänder, völlig mißverstanden, sind doch stets in derselben Art mißverstanden, zeigen im großen und ganzen denselben Faltenwurf. In den Reliefs der Tür herrscht längst nicht dieser einheitliche Zug. Schlanke Gestalten wechseln mit gedrungenen, großköpfige mit kleinköpfigen — man vergleiche etwa die heiligen drei Könige mit den Figuren des nächsthöheren Feldes. Auch die Gewandung ändert sich fortwährend, schon was die Tracht an sich betrifft — so scheint Josef in dem Weihnachtsbilde zwei Tuniken anzuhaben, beim Tempelgange ist seine Tracht eine Art Pä-

[1] Ursprünglich sollen es sicherlich Pinien sein.

nula, der Engel am Grabe trägt Frauengewand, die heiligen Könige haben andere Röcke und Kronen als König Pilatus, — vor allem aber in der künstlerischen Behandlung: die Kriegsknechte unterm Kreuze z. B. sind ebenso bekleidet gedacht wie die Kläger vor Pilatus, aber die Stilisierung ist in dem oberen Bilde ganz anders wie in dem unteren, viel weicher und runder, einzelne Doppellinien auf glatter Fläche anstatt der dichten Pfeilspitzenfalten unten. Vergleicht man die Reliefs eingehend auf solche Einzelheiten, so erhält man leicht den Eindruck, es müßten mehrere Hände an ihnen gearbeitet haben; so groß sind die gelegentlichen Stilabweichungen. Andererseits treten sie so ordnungslos und zufällig auf, daß sich jene Vermutung nicht durchführen läßt. Es ist offenbar ein Meister, aber es fehlt ihm der ausgebildete persönliche Stil, er versucht sich stets wieder auf neue Weise und scheint sich dabei von allen möglichen Vorbildern, die ihm der Zufall in die Hände spielt, beeinflussen zu lassen. Gehen wir einmal seine Pflanzenformen durch. Erst wechseln Bäume mit lappigen Blättern und solche mit Schirmkronen. Dann taucht auf einmal mitten unter natürlichen Gewächsen eine kunstvoll geschlängelte Zierranke auf. Diese muß ihm doch an irgend einem Kunstwerke, einem Elfenbeinkästchen etwa, begegnet sein und so gefallen haben, daß er sie in seinem Relief nachahmte; es hat ihn freilich niemand verstehen gelehrt, daß eine solche Ranke nur Sinn hat als Flächenfüllung, eingespannt in einen festen Rahmen, der dem hin und her sich windenden Gewächse immer wieder Schranken setzt und es zwingt, sich nach der anderen Seite zu biegen. In den Kain- und Abelbildern sehen wir große Stauden mit entfernten Anklängen an Akanthuslaub; sie sind auf einmal in einer ganz neuen Manier, ähnlich dem Kerbschnitte, ausgeführt. Zu Anfang sind die Bäume steif und streng stilisiert — der im ersten Bilde sieht wie die ornamentale Füllung eines rechteckigen Feldes aus, im zweiten ist der eine Baum ein genaues Spiegelbild des andern —; allmählich fallen die Fesseln, die Pflanzen entfalten sich immer freier, immer wilder, sie klettern an den Bildrändern empor und hängen von oben ins Bild herein. Wie viel einfacher und einheitlicher verfährt der Meister der Säule! Er hat zwei Pflanzenformen: die Bäume mit

den Knopfkronen und die Bäume mit den lappigen, schrumpflichen Blättern. Diese kehren immer wieder, immer gleich gebildet, immer gleich knapp und formelhaft, auf möglichst engen Raum beschränkt: ein nackter Stamm, oben eins, zwei, drei Blätter oder Kronen. Der Erdboden wird an der Tür zuerst ganz vernachlässigt. Allmählich findet der Meister Geschmack daran, ihn immer reicher und auffälliger auszubilden. Er türmt die Hügel unter den Füßen der Menschen immer höher und füllt die Flächen mit den verschiedensten zierlichen Mustern. Der Künstler der Säule ist auch hierin von Anfang an fertig; Strichelung oder Schneckenlinien, das sind seine einfachen Mittel zur spärlichen Andeutung des Bodens. Er wirkt fast dürftig neben dem Erfindungsreichtum des andern.

Aber gerade in dieser Knappheit und Selbstbeschränkung offenbart sich eine bedeutende künstlerische Kraft. Alle Nebendinge sind diesem Meister zu unwichtig, um ihnen eine eingehendere Behandlung zuteil werden zu lassen. Für so etwas sind ihm kurze Formeln gut genug; worauf es ihm ankommt, ist lebendige, packende Darstellung der Handlung. Es geht ein großer Zug durch seine Reliefs; die Arbeit muß ihm ungemein flott von der Hand gegangen sein. Der Künstler der Tür arbeitet mühselig, peinlich; mit liebevoller Sorgfalt versenkt er sich in alle Einzelheiten. Es ist fast rührend zu sehen, wie er die Schirmkronen zierlich ausmalt — so muß man es ja fast nennen — wie er die Blätter säuberlich in drei Lagen abteilt, ihnen je nach ihrer Ordnung verschiedene Formen gibt und die einzelnen Lagen wohl gar durch Ringe ordentlich abgrenzt.[1] Wunderhübsch ist das Türschlößchen in dem Bilde der Verkündigung; das niedliche Gebilde, bis ins Einzelne naturgetreu wiedergegeben, ist kulturgeschichtlich bemerkenswert. Die gleiche Freude am zierlichen Gestalten ist an der Kleidung Longins und Stephatons zu beobachten. Man betrachte das Riemengeflecht an den Hosen; man kann den Verlauf der einzelnen Bänder und ihre Verknüpfung genau verfolgen. Für solche Kleinarbeit ist die kräftige Hand des Säulenkünstlers nicht ge-

[1] Natürlich stammt diese Stilisierung aus der Buchmalerei; als Vorbild könnte man sich etwa den Baum bei der Blindenheilung im Kodex Egberti, Blatt 31, denken.

schaffen. Wie fein und weich sind an der Tür gewöhnlich die Gewänderfalten geformt; der Meister der Säule reißt ein paar kräftige Striche in das Wachs und der Faltenwurf ist fertig. Das menschliche Haar ist an der Tür viel eingehender behandelt als an der Säule. Die Augen bildet der Türkünstler meist sorgfältig mit Lidern und Pupillen; die Figuren der Säule glotzen mit zwei klobig hervortretenden Mandeln in die Welt. Hier ist alles aus dem Groben gehauen, die Formen scharf und hart, wie mit dem Messer geschnitten, die Menschen plump, die Gesichter ausdrucklos. Wer nach Schönheit im einzelnen sucht, kommt bei dem Meister der Tür viel eher auf seine Rechnung. Nur verliert sich dessen feiner Schönheitssinn zu sehr ins Kleine, all das fleißige Ausarbeiten von Nebensachen kann die geschlossene Gesamtwirkung nicht ersetzen. Da hilft es auch nichts, daß der Künstler einzelnen seiner Darstellungen einen hohen Stimmungsgehalt zu verleihen weiß — man denke an das auswandernde Menschenpaar oder den alten Simeon, Gestalten, wie sie der auf derbere Wirkungen ausgehende Meister der Säule nicht zu schaffen versteht — ; auch die am tiefsten empfundenen Gestalten machen sich, wenn man das Ganze ins Auge faßt, dürftig und kümmerlich. Da kann auch die oft kunstvolle Gruppierung gegen den Eindruck des allgemeinen Zerfallens und Zerflatterns nichts ausrichten; das sind kleine Mittel, die den Mangel des umfassenden Blicks, der das große Werk groß bewältigt hätte, nur um so fühlbarer machen. Es ist offenbar kein Zufall, daß sich der Meister so stark von Erinnerungen an die Buchmalerei leiten läßt. Er muß seine künstlerische Ausbildung empfangen haben in einer Umgebung, in der vor allem Kleinkunst betrieben wurde. Sein Blick haftet am Einzelnen, sein Geschmack geht aufs Feine, Zierliche; einer monumentalen Aufgabe ist er nicht gewachsen.

Dies Ergebnis stimmt vorzüglich zu dem, was im vorigen Abschnitt festgestellt wurde. Wir sahen, daß bis zum Beginn der Arbeit an der Tür die Tätigkeit in Bernwards Werkstätten wesentlich auf allerlei Kleinkunst, Buchmalerei, Schnitzerei, Goldschmiederei beschränkt blieb. Es kann kein Zweifel sein, daß der Meister der Tür aus diesen Werkstätten hervorgegangen war. Es ist auch nicht schwer zu erkennen, in welcher Kunst

er ursprünglich tätig war. Man braucht nur auf seine weiche Formengebung, die meist glatte, flächige Art der Gewandbehandlung zu achten und damit die tief und hart geschnittenen Figuren von der Säule zu vergleichen. Die grobe Art der Arbeit an der Säule deutet darauf hin, daß sich dieser Künstler Reliefs in harten Stoffen zum Vorbilde genommen hatte. Was sich schon aus der schulgerechten Reliefauffassung erschließen ließ, bestätigt sich durch die Betrachtung seiner Formengestaltung: er steht unter dem Einflusse der Steinplastik. Die Gestalten an den Türflügeln dagegen erinnern in ihren sanft gerundeten Formen und weichen Faltenbildung an getriebene Arbeit. Die Vermutung drängt sich auf, daß der Meister der Tür von der Goldschmiederei herkam. Dazu stimmt seine Freude an zierlicher Gestaltung, sein ausgeprägter Schönheitssinn. Seine Neigung, die Bilder mit ornamentalen Figuren auszustatten, erklärt sich am besten, wenn er in einer wesentlich schmückenden Kunst Meister war; das häufige Abirren ins Zeichnerische mag sich von der Gewohnheit des Gravierens herschreiben. Schließlich ist es an sich wahrscheinlich, daß Bernward, wenn er die Herstellung des Gußmodells für die Tür überhaupt einem einheimischen Künstler anvertraute, einen solchen wählte, der wenigstens mit dem Guß von Feinmetallen Bescheid wußte.

Der Schöpfer der Säule kann nicht aus diesem Kreise stammen. Er muß seine künstlerische Ausbildung empfangen haben in einer Gegend, in der es alte, einheimische Steinplastik gab. Damit werden wir von selbst auf die Länder römischer Kultur geführt. Die Reliefs der Bernwardssäule können ihren Zusammenhang mit der antiken Kunst nicht verleugnen. Das ist schon öfters bemerkt worden, aber man ist stets darin irre gegangen, daß man diesen Zusammenhang auf die römische Reise Bernwards, vielleicht gar auf einen unmittelbaren Einfluß der Trajanssäule zurückführte. Aus einer solchen zufälligen und flüchtigen Berührung läßt sich der antike Zug der Reliefs der Bernwardssäule nicht begreifen. Das sichere Gefühl des Meisters für die Erfordernisse des Reliefstils ist nicht anders zu erklären, als daß er aus einem Lande stammte, wo es eine gute, bis in die Römerzeit zurückreichende künstlerische Ueberlieferung gab. Die Einzelformen, die untersetzten, rundköpfigen Figuren, die

grobe Stilisierung, erinnern unmittelbar an die römische Provinzialkunst. In deren Gebiete ist die Heimat des Künstlers der Bernwardssäule zu suchen, sei es im Rheinlande oder im fränkischen Reiche.

Dann kann er aber seine Tätigkeit in Hildesheim nicht eher begonnen haben, als die ehernen Türflügel fertig waren. Sonst müßten die Spuren seiner Anwesenheit auch in den Türreliefs zu merken sein. Der in solcher Arbeit völlig ungeübte, unsicher tastende, allen Einflüssen preisgegebene Künstler der Tür hätte sich dem Eindruck einer solchen selbstsicheren, auf alter, guter Ueberlieferung fußenden und die Technik beherrschenden Künstlerpersönlichkeit nicht entziehen können. Nun zeigen aber alle Reliefs der Tür gleichmäßig die mühselige, unbeholfene Art des Dilettanten. Damit ist für die Entstehung der Säule eine obere Zeitgrenze gegeben: sie kann frühestens 1015 begonnen worden sein.

Eine untere Zeitgrenze bildet die Einweihung der Michaelskirche am 29. September 1022. Es ist freilich nicht unbedingt sicher, daß die Säule am Weihetage fertig war, ja man kann nicht beweisen, daß Bernward, der bald darauf, am 19. November 1022, starb, die Vollendung dieses Werkes erlebt hat. Jedenfalls aber ist es nicht viel später vollendet worden. Die Ueberlieferung, die auch diesen Erzguß an Bischof Bernwards Namen knüpft, beweist, daß seine Entstehung wenigstens größtenteils unter Bernwards Regierung fiel, und so können wir jedenfalls nicht viel fehlgehen, wenn wir als Entstehungszeit der Bernwardssäule den Zeitraum zwischen 1015 und 1022 annehmen.

DRITTER TEIL.

WILLIGISTÜR UND BERNWARDSTÜR.

ERSTER ABSCHNITT.

DER ÄSTHETISCHE ZUSAMMENHANG.

Wir sahen, daß bis gegen Ende des Jahres 1007 in den Hildesheimer Werkstätten Malerei, Schnitzerei und Goldschmiedekunst eifrig betrieben wurden, daß aber von einer Ausübung des Erzgusses in jener Zeit nichts zu merken ist. Bald nach dem Ende des Jahres 1007 beginnt man mit einer Erzgußarbeit, die in damaliger Zeit nicht ihresgleichen findet. Die Frage, die uns jetzt zum Schlusse beschäftigen soll, ist die, wie diese plötzliche Blüte der Erzgießkunst zu erklären ist.

Das Gußmodell der Bernwardstür scheint von einem einheimischen Künstler gearbeitet worden zu sein: wir vermuteten, daß dieser Künstler von Hause aus Goldschmied gewesen sei. Dagegen ist nicht anzunehmen, daß Hildesheimer Künstler den Guß dieses Werkes ausführen konnten. In gewissen Grenzen freilich müssen auch sie schon den Metallguß geübt haben; die Kunst des Goldschmiedes setzt die Fähigkeit Metalle zu schmelzen und in Formen zu gießen voraus. Dabei handelt es sich aber schon um der Kostbarkeit des Stoffes willen nur um Gegenstände geringer Größe. Daß ein Goldschmied sich an den Guß eines solchen Werkes wie es die Bernwardstür ist, gewagt habe, ist ausgeschlossen; das muß ein gelernter Erzgießer gewesen sein.

Nun ist es wohl denkbar, daß Hildesheimer Arbeiter gelegentlich Glocken gossen, für die städtischen Kirchen sowohl als für die Landkirchen des Sprengels. Die Quellen melden freilich nichts darüber, und wenn es geschah, waren es sicher nur sehr kleine Glocken; denn in Hildesheim fehlte bis zu Bernwards Zeit die Gelegenheit zum Gusse bedeutenderer Glocken. Seit der Errichtung des Domes im 9. Jahrhundert waren nur zwei Kapellen entstanden, die Epiphanias- und die Kreuzkapelle.[1] Auch die Glocken der Michaelskirche sind kaum früher gegossen worden als die Türflügel; denn wir erfahren gelegentlich, daß noch unter Godehard, zwischen 1030 und 1033, Türme an St. Michael gebaut wurden.[2] Die Glocken damaliger Landkirchen und Kapellen aber dürfen wir uns sehr bescheiden vorstellen, und es ist nicht recht denkbar, daß ein Arbeiter, der gelegentlich eine solche Glocke zu gießen verstand, sich darum auch an einen so großartigen Guß wagte, wie es die Türflügel sind, und ihn so ausgezeichnet ausführte. Der Gießer der Bernwardstür muß in einer Gußhütte ausgebildet worden sein, in der bedeutendere Erzgußwerke geschaffen wurden.

Wie wenig wir berechtigt sind, für die damaligen klösterlichen und bischöflichen Kulturstätten ohne weiteres einen Betrieb des Erzgusses vorauszusetzen, dafür geben einen deutlichen Beweis die Briefe, die Abt Gozbert von Tegernsee in der Angelegenheit eines Glockengusses schrieb. Es sollte eine große Glocke gegossen werden. Der Abt wandte sich zunächst an einen auswärtigen Bekannten, dessen Namen und Wohnort wir nicht erfahren, mit der Bitte, ihm etwas Kupfer, Zinn oder auch Blei zu übersenden; in der Gegend von Tegernsee sei so etwas nicht zu haben.[3] Er erhielt das Gewünschte, und nun wurde die Gußform der Glocke hergestellt und das Metall,

---

[1] Catalogus episcoporum Hildesheimensium 10 (SS XIII 748). VB 8.
[2] VG 37. Vgl. S. 89 Anm. 2.
[3] Bernardus Pez, Thesaurus anecdotorum novissimus. Tomus VI: Codex diplomatico-historico-epistolaris. Augustae Vind. 1729, Sp. 129: Ob recordationem non obliviscendae priorisque amicitiae rogamus nobis transmitti aliquantum cupri, stagni sive etiam plumbi. Volumus enim, si Deus praeibit, grandem fundere campanam ad honorem Dei et s. Quirini. His enim omnibus exhaustae sunt nostrae patriae civitates nec ullo pretio aliquid istiusmodi possumus comparare.

richtig abgewogen, bereit gelegt. So weit also verstand man sich in Tegernsee auf die Technik.[1] Dennoch getraute sich niemand die Glocke zu gießen. Drei Jahre lang fand man keinen, der den Guß übernehmen wollte. In einem Briefe an Bischof Godeskalk von Freising[2] schildert Gozbert diesem seine Notlage und bittet ihn, seinen Kleriker Adalrich nach Tegernsee zu beurlauben, damit dieser sich des Werkes annehmen könne; Adalrich muß wohl ein bekannter Gießer gewesen sein.

Dies Beispiel ist auch für unsern Fall lehrreich. Wie Gozbert einen Glockengießer, so wird sich Bernward einen in größeren Arbeiten erfahrenen Erzgießer von auswärts verschrieben haben.

Wir versuchen nun festzustellen, woher dieser Erzgießer kam. Dazu müssen wir uns zunächst umsehen, wo in der Zeit v o r der Entstehung der Bernwardstür, um das Jahr 1000, Erzgußwerke großen Stils geschaffen wurden.

Wollte man den Angaben in älteren Kunstgeschichten trauen, so müßte in jener Zeit in den verschiedensten Gegenden der Erzguß geblüht haben; aber die meisten dieser Angaben halten einer näheren Prüfung nicht stand. J. Sig-

[1] Das Abwägen der Metalle geschah wohl nach einem Rezept, das in Tegernsee in einer Handschrift aus dem 10. Jahrhundert erhalten ist und die Ueberschrift trägt: De mensura cere et Metallion operibus fusilibus. (Sebastian Günthner, Geschichte der literarischen Anstalten in Bayern, 1. Band, München 1810, Anhang Nr. 1.) Das Schriftstück beginnt: In fundendis operibus cuius ponderis metallum quodlibet ad certum cere pondus respondere debeat; dann wird im einzelnen angegeben, wieviel Gewichtsteile Zinn, Kupfer, Blei, Silber und Gold auf je ein Gewichtsteil Wachs zu rechnen sei. Dies Rezept findet sich als Anhang in verschiedenen Vitruvhandschriften, so auch — das ist für unsere Untersuchung bemerkenswert — in der Leidener Handschrift des Vitruv, die, wie eine Eintragung des Abtes Goderamm bezeugt, früher dem Michaelskloster in Hildesheim gehörte. Sie enthält auch eine alte Zeichnung der Bernwardssäule mit dem alten, längst verlorenen Kapitell. (Vitruvii de architectura libri X edidit Valentinus Rose. S. XXIX).

[2] P. Carolus Meichelbeck, Historiae Frisingensis Tomi I pars 2. Augustae Vindel. 1724, S. 471. Epistola Tegernseensis ad Godescalcum Frisingensem episcopum II: . . . Tres anni iam sunt transacti, quod fingere fecimus formam ad campanam fundendam, totaque materies metalli aequa lance penes eandem formam iacet appensa; sed nullo modo possumus perficere, quod coepimus, quia nullum hominem arte fusoria instructum habemus. Quodcirca petimus hoc ipsum opus modulandum perficiendumque, ut nobis concedatis clericum vestrum Adalricum ob amorem Dei ac s. Quirini.

hart [1] berichtet von zwei ehernen Reiterstandbildern, die Herzog Heinrich von Bayern und sein Feldherr Rato nach ihrem Siege über die Ungarn 948 in Mauerkirchen aufgestellt hätten. Er kann sich dabei auf eine alte Aufzeichnung (17. Jahrh.) in Mauerkirchen berufen: aber der älteste Zeuge, Aventinus, sagt ausdrücklich, die beiden Standbilder seien aus gebranntem Gips.[2] Außerdem ist die Zurückführung dieser Bilder auf Heinrich und Rato sicherlich eine Fabel. Oefters liest man von einem ehernen Taufbecken, das ein Mönch Gozbert in Trier unter Erzbischof Egbert gegossen habe; Franz Xaver Kraus erkannte an einer von ihm entdeckten Zeichnung, daß dies Taufbecken ein Werk des 12. Jahrhunderts war.[3] Bischof Gebhard von Konstanz soll für die von ihm gebaute Peterskirche in Petershausen eherne Türflügel haben anfertigen lassen;[4] die Quellen sagen aber ganz unmißverständlich, daß es reichverzierte Türflügel von Holz waren.[5] Besonders häufig wird auf einige eherne Säulen verwiesen, die im Kloster Korvei unter Abt Tiatmar (983—1001) gegossen worden sein sollen; bei der räumlichen Nähe und den sonstigen engen Beziehungen zwischen Korvei und Hildesheim ergibt sich dann leicht der Schluß, daß die Erzgießkunst von Korvei aus nach Hildesheim gekommen sei.[6] Ich habe an anderer Stelle nachzuweisen

[1] Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, München 1862, S. 121.

[2] Johannes Turmairs genannt Aventinus sämtliche Werke, herausgegeben von der kgl. Akademie der Wissenschaften, München 1881—1886, 2. Band. S. 505 f., 3. Band. S. 8.

[3] Franz Xaver Kraus, die christlichen Inschriften der Rheinlande II Nr. 349 S. 186.

[4] Friedrich Adelung, die Korssunschen Türen in der Kathedralkirche zur hl. Sophia in Nowgorod. Berlin 1823. S. 158. Karl Zell. die Kirche der Benediktinerabtei Petershausen bei Konstanz, Freiburg i. B. 1867, S. 8. Hermann Lüer und Max Creutz, Geschichte der Metallkunst, 1. Band, Stuttgart 1904, S. 294.

[5] Casus monasterii Petrishusensis I. 22 (SS XX 621 ff.): fecit valvas incomparabilis decoris. Dazu vgl. Vita Gebehardi episcopi Constantiensis 21 (SS X 588 f.): obvium habuit quendam claudum eiusdem loci incolam, qui curvatis ad terram genibus et scabellulis, quos manibus gestabat, caput a terra sustentabat in modumque quadrupedis omni corpore curvus deambulabat. Is autem peritissimus erat in omni sculptura lignorum, sicuti etiam in eiusdem basilicae valvis melius addisci poterit.

[6] Eugen Gradmann, Geschichte der christlichen Kunst. Calw und Stuttgart 1902, S. 208: «Vermutlich ist die Hildesheimer Gießhütte abge-

gesucht,[1] daß die Korveier Säulen nicht unter Abt Tiatmar, sondern erst unter Abt Drutmar (1015—1046) entstanden sind, daß sie also sicher jünger sind als die Bernwardstür.

Der siebenarmige Leuchter in Essen, aus zahlreichen Gliedern zusammengestückt, läßt sich in der feinen, zierlichen Art seiner Arbeit mit den mächtigen Erzgüssen Bernwards nicht vergleichen. Aus Frankreich und Italien gibt es für jene Zeit keine Nachrichten über größere Erzgußwerke. So bleiben nur zwei Bronzen, die wenig älter sind als die Bernwardstür und dieser auch in der Technik verwandt sind: der Pinienzapfen zu Aachen und die Willigistür am Dome zu Mainz.

Der Aachener Pinienzapfen,[2] ein Werk nach antikem Muster, ist ursprünglich eine Brunnenbekrönung; aus den Löchern an den Spitzen der Schuppen sprangen feine Wasserstrahlen, so daß das Ganze wie in einen Wasserschleier eingehüllt erschien. Die Entstehungszeit läßt sich leider nur sehr allgemein bestimmen. In der Inschrift am Sockel nennt sich als Stifter ein Abt Udalrich. Es gibt im frühen Mittelalter eine ganze Reihe Aebte dieses Namens; wer der an dem Pinienzapfen genannte ist, läßt sich nicht feststellen. Das sicherste Merkmal für die Entstehungszeit sind die Schriftformen; sie weisen ins 10. oder den Anfang des 11. Jahrhunderts.[3]

Mit der Bernwardstür läßt sich der Aachener Pinienzapfen schon des grundverschiedenen Gegenstandes wegen nicht näher vergleichen. Mit der Bernwardssäule hat er einen Einzelzug gemeinsam: auf den Ecken der Basis nämlich befanden sich,

---

zweigt von der in Korvei, wo ums Jahr 1000 ein Meister Gottfried und verschiedene Arbeiten erwähnt werden, nachdem kurz zuvor solche aus Verdun gekommen.»

[1] Der Aufsatz erscheint im «Repertorium für Kunstwissenschaften» Jahrgang 1907.

[2] Vgl. Franz Bock, Karls des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze, Aachen 1866, S. 6 ff. Josef Strzygowski, der Dom zu Aachen und seine Entstellung, ein kunstwissenschaftlicher Protest, Leipzig 1904, S. 16 ff.

[3] Anton C. Kisa (Die römischen Antiken in Aachen, Sonderabdruck aus der westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst Band 25 S. 44) vermutet, daß der eigentliche Pinienzapfen ein Werk der römischen Kaiserzeit sei, das man in frühromanischer Zeit auf eine neue Basis gesetzt habe. Es kann aber kein Zweifel sein, daß das ganze Werk aus einem Gusse ist.

jetzt nur noch in kümmerlichen Resten erkennbar, Figürchen mit Krügen: nach der Inschrift sollen sie die vier Evangelisten darstellen. Auch die Bernwardssäule hat auf den Ecken ihrer Basis knieende Männer, die Krüge ausgießen. Möglich, daß in diesem Zuge der Pinienzapfen auf die Gestaltung der Bernwardssäule einwirkte.[1] Man darf freilich auch die großen Unterschiede zwischen den Flußfigürchen des Pinienzapfens und denen der Bernwardssäule nicht übersehen. In Aachen sind auch die Mündungen der Krüge Ausflußöffnungen für das Wasser; in Hildesheim ist das herausströmende Wasser plastisch angedeutet. In Aachen scheinen die Männer nackt gewesen zu sein und rittlings auf den diagonal gelegten Krügen gesessen zu haben; in Hildesheim sind sie bekleidet und halten die Krüge in den Händen.

Der Pinienzapfen ist ein Werk von geringer Größe,[2] das längst nicht solche Anforderungen an die Kunst und Erfahrung des Gießers stellte wie die Hildesheimer Bronzewerke. Daher scheint mir für die Annahme eines näheren Zusammenhanges zwischen der Aachener Gußhütte der ottonischen Zeit und der Hildesheimer kein genügender Anhaltspunkt vorhanden zu sein.

So bleibt zum Vergleiche nur noch die Willigistür in Mainz übrig. Sie befand sich bis zum Jahre 1804 an der neben dem Dome gelegenen Liebfrauenkirche. Als die bei der Beschießung der Stadt im Jahre 1793 zerstörte Liebfrauenkirche vollends niedergelegt wurde, übertrug man die Willigistür in den Dom. Dort schmückt sie noch heute den nördlichen, nach dem Markte zu gelegenen Eingang. Sie ist wie die Bernwardstür eine ge-

[1] Diese Eckfigürchen sind ein echt romanischer Zug. Wie das spätere Eckblatt sollen sie den Uebergang von der Plinthe zu den Pfühlen verkleiden, die scharfe Säulengliederung verwischen. Für griechischen Geschmack wären solche Basisaufsätze etwas Ungeheuerliches. Auch in diesem Zuge scheint die romanische Kunst ihre Vorläufer im Morgenlande zu haben. Man vergleiche das bei Springer (Handbuch der Kunstgeschichte 1. Band, 7. Auflage von Michaelis, Leipzig 1904, Fig. 137 S. 66) abgebildete Grabmal zu Amrith in Phönizien, wo aus dem runden Mauerkörper vier Löwen auf die Ecken des quadratischen niedrigen Sockels heraustreten, oder den ebendort (Fig. 141 S. 67) abgebildeten cyprischen Wasserwagen des Berliner Museums mit Tauben auf den Ecken der quadratischen Umkleidung.

[2] nach Strzygowski (a. a. O., S. 19) 0,90 m hoch.

gossene bronzene Flügeltür und kommt ihr an Stattlichkeit zwar nicht gleich, wohl aber sehr nahe.[1]

Ein grundlegender Unterschied fällt beim ersten Blick ins Auge. Die Hildesheimer Tür ist über und über mit Reliefs bedeckt, die in Mainz besteht aus zwei ganz schlichten Flügeln, ohne jeden figürlichen Schmuck.

Doch hat die Mainzer Tür auf jedem Flügel einen Löwenkopf, der einen zum bewegen der Tür dienenden Ring trägt. Darin ähnelt sie der Bernwardstür. Auf eine nähere Vergleichung der Löwenköpfe müssen wir freilich verzichten, denn die in Mainz sind nicht die ursprünglichen. Man kann das an verschiedenen Merkmalen erkennen.[2] Zunächst fällt auf, daß jeder Löwenkopf auf einer kreisrunden Unterlage aufsitzt. Diese Unterlage paßt aber nicht recht zu dem Kopfe. Sie ist zu eng, um einen vollständigen Rahmen für den Kopf abzugeben, aber zu weit, um ganz unter ihm zu verschwinden. So guckt sie nur hier und da hervor, aber nicht einmal gleichmäßig; sondern der Kopf sitzt verschoben auf der Unterlage, läßt auf der einen Seite mehr, auf der anderen weniger von dem Teller sehen. Die Verschiebung ist auch bei beiden Köpfen verschieden. Wo die Locken über den Umfang der Unterlage hinausragen, stehen sie frei in der Luft, von der Türfläche durch einen Zwischenraum getrennt. Der Mangel des Widerlagers erklärt es, daß eine Locke abgebrochen ist. Man braucht nur einmal hinter die vorstehenden Lockenenden zu fühlen, um zu merken, daß diese auf der Rückseite sämtlich gleichmäßig abgeflacht sind. Die Löwenköpfe sind also dazu geschaffen, auf eine glatte Fläche aufgelegt zu werden. Auf diese Unterlage sind sie nicht berechnet.

Daß sie nicht ursprünglich mit den runden Pfühlen vereinigt sind, kann man auch an dem Risse sehen, der auf dem linken Flügel neben dem linken Löwenkopfe die Fläche spaltet. Er geht noch durch den Ring, der die Unterlage umgrenzt und setzt sich auch hinter dem Löwenkopfe fort; diesen selbst aber berührt er nicht. Der Löwenkopf muß also angesetzt worden sein, nachdem der Riß entstanden war.

[1] Vgl. Tafel 11.
[2] Vgl. Tafel 12.

Schließlich beweist die chemische Untersuchung, daß die Löwenköpfe von anderer Metallmischung sind als die Türflügel. Den Beleg dafür werde ich nachher geben.

Die Löwenmasken sind demnach eine spätere Zutat. Die Locken zeigen noch nicht die an gotischen Beispielen häufige schiefe Wickelung; sie sind schlicht gebildet und regelmäßig geordnet. Man wird diese Löwenköpfe daher noch der romanischen Zeit zurechnen dürfen: ihre eindrucksvolle Kraft und Lebhaftigkeit aber läßt mehr an das Ende jenes Zeitraumes denken.

Gewiß trugen die Türflügel ursprünglich auch schon an dieser Stelle Vorrichtungen zum Einhängen der Ringe. Die kreisförmigen Unterlagen, die so schlecht zu den jetzigen Löwenköpfen passen, sind augenscheinlich ein Rest der ehemaligen Ringhalter. Es müssen zwar nicht notwendig Löwenköpfe gewesen sein; da aber sowohl die Bronzetüren Karls des Großen in Aachen als die Türflügel in Hildesheim Löwenköpfe haben, wird man dasselbe auch für die Willigistür mit großer Wahrscheinlichkeit voraussetzen dürfen.

Sieht man dem Löwen des rechten Flügels in den Rachen, so erkennt man innen am Hintergrunde den Ansatz des ursprünglichen Kopfes. Es ist eine ringförmige Erhebung; nach außen fällt sie in einer Kehle zur Türfläche ab und endet in dem Ringe, den wir stellenweise unter der Mähne hervorragen sehen. Diese ringförmige Erhebung, der Stumpf des alten Kopfes, gibt dem neuen Halt.[1]

Es scheint danach, daß der ursprüngliche Löwenkopf nicht unvermittelt auf der Türfläche saß, sondern von einem in leicht geschwungenem Profil ansteigenden Kragen umrahmt war. In ähnlicher Weise sind die Ringhalter an der Bronzetür des Augsburger Domes gerahmt.

Da der äußere Umfang der Umrahmung mit dem Umfange der heutigen Löwenköpfe ungefähr zusammenfällt, so muß man sich die alten Löwenköpfe selbst ein gut Stück kleiner vor-

[1] An dem linken Flügel ist auch die innere Vertiefung des Stumpfes ausgegossen und die Füllung durch kreuzförmig eingesenkte eiserne Bügel befestigt. Der Grund ist wohl, daß an dieser Stelle der Riß durch den Türflügel ging.

stellen als die jetzigen. Das gereicht dem Gesamteindruck der Tür nur zum Vorteil. Die heutigen Löwenköpfe sind zu groß, zu aufdringlich; sie überschreien die ruhige Sprache der vornehm-einfachen Türumrahmung.

Ueber die Stilisierung der alten Köpfe läßt sich nichts sicheres aussagen; ob sie denen in Hildesheim ähnlich gebildet waren oder nicht, ist nicht mehr festzustellen. Nur wird man nach den sonstigen durchaus gefälligen Formen der Willigistür geneigt sein zu vermuten, daß ihre Löwenköpfe nicht so roh stilisiert waren wie die in Hildesheim. In dem einzigen Zuge, den wir noch mit einiger Sicherheit erkennen können, daß sie sich nämlich durch Vermittelung einer besonderen Umrahmung von der Türfläche abhoben, stimmen sie mit den Löwenköpfen der Bernwardstür nicht überein. Diese springen unmittelbar aus der Fläche vor.

Auch der Platz der Löwenköpfe ist an beiden Türen verschieden. In Mainz sitzen sie in den mittleren Längsachsen der Flügel, in Hildesheim sind sie mehr nach der Mitte zusammengeschoben.

So bleiben nur noch die Maße und die Rahmen der Türen zum Vergleiche übrig. Die Maße sind verschieden. Die Willigistür ist 3,70 m hoch, der linke Flügel ist 1,07 m, der rechte 1,02 m breit.[1] Die Flügel der Bernwardstür sind 4,72 m hoch und 1,15 m breit. Die Türen unterscheiden sich also auch in den Verhältnissen; die Hildesheimer Flügel sind schlanker als die in Mainz.

Das Rahmenprofil der Willigistür besteht aus zwei Stäben mit einer Kehle dazwischen; es ist ein antikes Profil. In Hildesheim ist das Profil weit einfacher: der Rahmen hebt sich in drei rechteckigen Stufen von der Füllungsfläche ab. Gewöhnlich zieht sich das Stufenprofil nur an drei Seiten, obenherum, um die Felder; der untere Rand der Bilder ist eine einfache, recht-

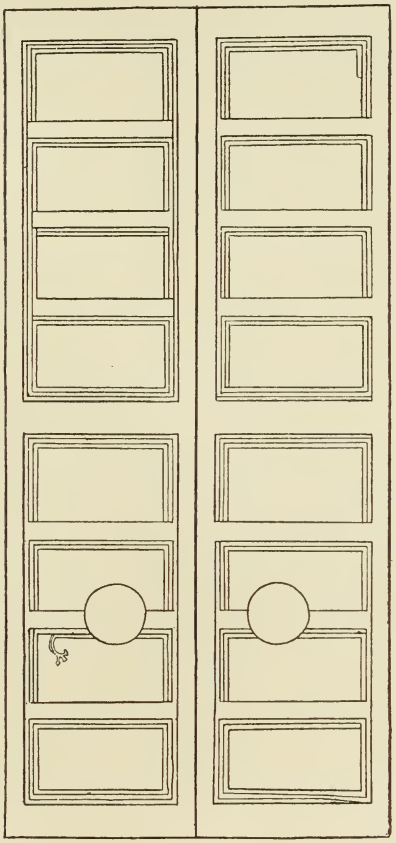
[1] Genauer sind die Maße folgende (Franz Xaver Kraus, die christlichen Inschriften der Rheinlande. II, 1. Freiburg i. B. 1892, S. 106): Linker Flügel, Höhe 3,71 m, Breite oben und in der Mitte 1,07 m, unten 1,065 m; Dicke des Randes oben 62—66 mm, unten 50—55 mm, der Felder oben 40—42 mm, unten 20—24 mm. Rechter Flügel, Höhe 3,7 m, Breite oben 1,015 m, in der Mitte 1,02 m, unten 1,015 m; Dicke des Randes 65—70 mm, der Felder 40—45 mm.

winkelige Kante. Nur die vier Felder über der Mitte und ganz unten sind dadurch ausgezeichnet, daß die Stufung auch am unteren Rande herumgeführt ist.

Im allgemeinen also ist die Rahmung so gedacht, daß sich über einer festen Grundlinie mehrere immer höhere und immer weiter hervortretende rechtwinkelige Einfassungen erheben; sie bauen sich schichtweis vor- und übereinander auf. Das ist der Geschmack des romanischen Zeitalters. Man denke an die Wandgliederungen romanischer Bauten. Das Eigentümliche sind die um größere Flächen außen und oben herumführenden, selbst möglichst flächenhaften Vorlagen: die Lisenen, die vom Erdboden oder einem Sims aufsteigen und oben unter dem nächsthöheren Sims durch einen Bogenfries verbunden sind. Im entwickelteren Stile öffnet sich dann wohl noch die darunter befindliche Fläche und läßt unter Blendbogen die in noch tieferer Schicht liegenden Fenster sichtbar werden, oder es sind zuvor noch weitere Blenden eingeschoben. So stuft sich Schicht um Schicht die Wand allmählich nach innen zu ab; es ist, als sähe man verschiedene übereinanderliegende Häute, die hier und da zerreißen und eine tiefere Lage sehen lassen. Dabei legen sich die Ränder der geöffneten Außenschichten nie gleichmäßig auf allen vier Seiten um die inneren Felder herum, so daß kassettenförmige Vertiefungen entstehen; stets ist die Form der architektonischen, emporsteigenden und oben sich schließenden Mauervorlage gewahrt. Dasselbe künstlerische Empfinden zeigt sich bereits an der Bernwardstür. Auch hier ist die Umrahmung gedacht als eine Reihe auf dem Bilde aufliegender, sich öffnender Flächenschichten, deren Ränder hinter- und untereinander sichtbar werden; auch hier sind die Rahmenlinien seitwärts und oben herumgeführt, die Bilder erscheinen nicht so sehr umrahmt, als überbaut.

Antike Türen und Türen der Renaissance sind in Felder geteilt, die auf allen vier Seiten gleichmäßig profiliert sind; jedes Feld wirkt als ein in sich geschlossenes, in sich ruhendes, gesättigtes Ganze. Das spätere Mittelalter verkleidet die Türen mit architektonischen Vorlagen; man kann noch häufig an gotischen Kirchen alte Holztüren finden mit geschnitzten Halbsäulen, Blendbogen und Wimpergen. Die Neigung, die Türfläche archi-

tektonisch zu gestalten, macht sich bereits an der Bernwardstür leise bemerkbar. Die Willigistür in Mainz ist im großen und ganzen noch antik empfunden, die Bernwardstür in Hildesheim ist ein mittelalterliches Kunstwerk.



Die Umrahmung der Bernwardstür.
Der Deutlichkeit halber ist in dieser Skizze die Breite der Rahmenprofile stark übertrieben.

Das Merkwürdige an der Bernwardstür aber ist, daß die architektonische Rahmung nicht reinlich durchgeführt ist, daß sie durchdrungen und verquickt erscheint mit einer anderen, antiken, Art der Rahmengestaltung. Denn es ist überraschend und paßt nicht zu dem sonst befolgten Grundsatze, daß in dem

vierten und achten Felde jedes Flügels das Stufenprofil dennoch unten herumgeführt wird. Dadurch entstehen Flächen, die in antiker Weise rings gleichmäßig umrahmt sind; nur sind es nicht die einzelnen Felder, sondern die ganzen Türviertel, die so als geschlossene Einheiten umgrenzt und herausgehoben werden. Das Stufenprofil zieht sich ja seitwärts meist einen halben Türflügel entlang und endet erst an der mittelsten Querleiste.

Daß diese beiden Rahmungsarten ursprünglich nichts miteinander zu tun haben, zeigt sich am deutlichsten darin, daß der Künstler selbst nicht recht weiß, wie er die eine in der anderen unterbringen soll. Wenn man schärfer zusieht, wie die inneren Querstege der Türviertel in das Randprofil verlaufen, so bemerkt man eine große Unsicherheit und Regellosigkeit. In der oberen Hälfte des linken Flügels schwankt der Künstler, ob er die inneren Stege an die erste oder die zweite Stufe des die vier Felder umlaufenden Profils anlegen soll. Im zweiten Viertel hat er sich für die erste Stufe entschieden. In der unteren Hälfte des rechten Flügels fällt es ihm auf einmal ein, einen Quersteg in die Höhe der Mittelleiste zu erheben, so daß er das Profil durchbricht, und in der oberen Hälfte schließlich münden sämtliche Querstege auf der einen Seite unmittelbar in die Oberfläche des Rahmens.

Dazu kommt eine andere Merkwürdigkeit. Die Querstege innerhalb der Türviertel sind schmaler als die große Mittelleiste und liegen, zum größten Teile wenigstens, tiefer als sie; sie sind ihr also untergeordnet. Die Halbierung der Flügel durch die Mittelleiste soll beherrschend ins Auge fallen, die weitere Querteilung durch die übrigen Leisten als nachträglich und weniger wesentlich erscheinen. Ist diese Unterscheidung aber berechtigt?

Was hat die Gliederung in Rahmen, Leisten und Felder überhaupt für einen Sinn? Für Bronzetüren wäre sie nie erfunden worden, denn dort ist sie nicht notwendig; eine Bronzetür könnte einfach aus zwei glatten, nackten Platten bestehen. Die Unterscheidung von Rahmen und Füllungen ist von Holztüren übernommen; Holztüren bedürfen einer starken Rahmung, damit das Brettergefüge Festigkeit gewinnt und die Füllbretter

sich nicht so stark werfen können. Wird diese Gliederung auch auf Metalltüren übertragen, so geschieht es lediglich um des ästhetischen Eindrucks willen; unser an den Formenreichtum der Holztüren gewöhntes Auge würde eine aus zwei glatten Metalltafeln bestehende Tür kahl und unschön finden. Darum gibt der Bronzekünstler seiner Metalltür das Aeußere der Holztür. Auch die Willigistür zu Mainz ahmt das Bild einer Holztür nach. Man kann sich in Gedanken die Fugen ziehen, die die Füllbretter und die einzelnen Rahmenhölzer scheiden. An der Bernwardstür in Hildesheim aber scheitert dieser Versuch; er scheitert an den schmalen Querleisten innerhalb der großen Viertel. Diese können nicht anders gedacht werden denn als Bestandteile des Rahmenwerkes. Dann dürfen sie aber nicht schmäler sein als die Mittelleiste, denn sie haben genau dieselbe Aufgabe wie diese, die Füllungen zu halten, müssen also genau so gebildet sein wie sie. An einer Holztür gibt es keine Unterscheidung breiterer und schmälerer Querleisten. Dann können sie auch nicht tiefer liegen als der Rahmen und die Mittelleiste. Keinem Schreiner fällt es ein, innerhalb des Rahmenwerkes Stufen anzubringen. Sämtliche Querstege müßten völlig gleich gestaltet sein und in einer Ebene liegen, der Ebene des Rahmens.

Alle diese Beobachtungen führen auf e i n e n Schluß. Die ganze innere Feldereinteilung der Türviertel ist ein nachträglicher Einsatz. Der Künstler hatte sich eine Tür zum Muster genommen, deren Flügel durch e i n e Mittelleiste in je zwei große Flächen geteilt waren. Diese Tür ist die Willigistür in Mainz.

Nun erklärt sich der Widerspruch zwischen der antik empfundenen Einfassung der Türviertel und den romanischen Rahmenbauten über den einzelnen Reliefs. Der sächsische Künstler steht der Antike ferner als der auf römischem Kulturboden erwachsene Künstler der Mainzer Tür; in dem, was er von seinem Vorbilde übernommen hat, klingt wohl noch die antike Weise nach, was er aber von sich aus hinzufügt, gestaltet sich von selbst nach mittelalterlichem Kunstempfinden.

Nun verstehen wir auch, warum die Querleisten innerhalb der Türviertel der Mittelleiste äußerlich untergeordnet sind. Es sind Zusätze, Einsätze des Hildesheimer Meisters, und er emp-

findet und behandelt sie als Einsätze; die ursprüngliche große Felderteilung sollen sie nicht stören.

Wir verstehen schließlich das Schwanken im Ansatz der kleineren Stege. In der ersten Hälfte des linken Flügels gehen zum Teil noch zwei Stufen des Rahmenprofils über die Stege, nachher nur noch eine, schließlich überschreitet der Steg das Profil: zuerst steht der Künstler noch ganz unter dem Eindruck der Mainzer Tür, die Umrahmung der Türviertel gilt ihm wie etwas Unverletzliches; allmählich kommt ihm eine Ahnung, daß die Zwischenstege eigentlich gleichberechtigte Teile des Gesamtrahmens sein müßten. Anfangs noch ganz im Zwange des Vorbildes befangen, wird er ihm gegenüber mit der Zeit freier und freier.

Ja mir scheint, daß die ganze Anordnung des Reliefschmuckes an der Bernwardstür auf das Vorbild der Willigistür zurückgeht. Die Füllungsflächen des linken Flügels der Willigistür — der rechte ist, was man schon beim ersten Anblick empfindet, wesentlich schmäler als der linke — haben die Größe zweier aneinandergelegter Quadrate. So wird schon durch die Verhältnisse das Auge angeregt, die Mittellinie zu suchen. Wenn der Hildesheimer Meister die den Feldern der Willigistür entsprechenden Hälften seiner Türflügel zunächst durch Querbänder in der Mitte teilt und diese Unterteile nochmals halbiert, so bleibt er damit ganz auf dem Wege, der an der Mainzer Tür durch die Querteilung und die Abmessungen der Höhe und Breite bereits angedeutet ist. Aus der äußeren Ordnung aber ergibt sich an der Bernwardstür die inhaltliche Gruppierung der Reliefs. Jedes Türviertel umfaßt vier innerlich zusammengehörige Reliefs, diese vier gliedern sich jedesmal in zwei Bilderpaare.[1]

Richtet sich die Einteilung der Bernwardstür nach dem Vorbilde der Willigistür, so findet ein Umstand, der uns bei der Betrachtung der Reliefs der Bernwardstür immer wieder befremdend auffiel, endlich seine Erklärung: das Mißverhältnis zwischen der Ausdehnung der Bilderflächen und der Ausdehnung des figürlichen Inhalts.[2]

---

[1] Vgl. S. 73.
[2] Vgl. S. 105.

Die Felder sind viel zu breit, der Künstler vermag sie auch durch die weiseste Verteilung der Figuren nicht zu füllen, im allgemeinen herrscht der Eindruck der Kahlheit und Leere vor. Die Bilder stecken in einem zu weiten Kleide; das ist kein Wunder, denn das Kleid ist nicht den Bildern angepaßt, sondern nach fremdem Muster zugeschnitten, nach dem Muster der Willigistür zu Mainz.

Ein ähnliches Mißverhältnis besteht zwischen der künstlerischen Gestaltung des Rahmens und der des Reliefschmuckes. Wer die Bernwardstür zum erstenmale zu Gesicht bekommt, erschrickt vor ihrer Häßlichkeit. Der Grund dieses unvorteihaften Gesamteindruckes ist zu einem guten Teil der, daß einem überall halb aus der Fläche gelöste Figuren entgegenstarren, ohne daß ein starkes Rahmenwerk da ist, das all das unruhige Getriebe zusammenfaßt und die Ruhe des Ganzen verbürgt. Es ist ja wohl ein Rahmen zu sehen, aber er ist zu schwach, die Figuren scheinen ihm zu entfliehen. Eine Tür ist doch vor allem ein Gebrauchsgegenstand, sie soll aufgezogen und zugeschlagen werden und einen festen Verschluß des Einganges bilden. Darum müssen auch bei einer künstlerisch geschmückten Tür die tragenden Glieder, in denen die Kraft und Sicherheit des ganzen Gefüges steckt, durchaus beherrschend hervortreten: Reliefdarstellungen, die doch mit der eigentlichen Aufgabe der Tür nichts zu tun haben, dürfen nur im Schatten der Umrahmung, an den Füllungen, wo ein mehr oder minder nicht stören kann, ihren Platz finden. Man betrachte daraufhin alle hölzernen oder bronzenen Relieftüren von der altchristlichen Zeit bis auf Ghiberti oder Donatello, wie scharf und ausgeprägt sich immer das — echte oder nachgeahmte — Rahmengefüge heraushebt, so daß der künstlerische Schmuck auch bei der verschwenderischsten Fülle schließlich doch immer als etwas Nebensächliches erscheint. Allein die Bernwardstür hat im Verhältnis zu dem Reichtum des Schmuckes eine geradezu elende Umrahmung: allein bei ihr hat man das Gefühl, zwei Bildertafeln gegenüberzustehen, die nebenbei auch als Türflügel benutzt werden. Auch dies Mißverhältnis erklärt sich aus der Einwirkung der Willigistür. Diese hat ja auch eine ganz schlichte Umrahmung, aber hier tritt die Umrahmung wirkungsvoll und

gefällig hervor, denn sie umschließt keine Reliefs, sie ist mit den Löwenköpfen das einzige künstlerisch Gestaltete an der ganzen Tür.

So scheint mir der Schluß zwingend zu sein, daß der Künstler der Bernwardstür die Willigistür in Mainz kannte und sich bei der Gestaltung der Türflügel für die Michaelskirche durch die Erinnerung an jenes Werk leiten ließ. Dem können auch die sonstigen Abweichungen nicht widersprechen. Daß die Hildesheimer Tür Reliefschmuck hat, kann nicht als Gegengrund gelten, wenn sich der Reliefschmuck so deutlich als Einsatz in ein ursprünglich nicht darauf berechnetes Türschema erweist. In der Abmessung der Tür wird sich der Künstler nach dem Baumeister haben richten müssen. Daß er dem Rahmen ein anderes Profil gab, läßt sich leicht verstehen: einmal lag dem sächsischen Künstler die antike Formengebung überhaupt nicht so wie dem mainzischen, sein mehr romanisches Kunstempfinden schuf sich eine ihm besser zusagende Form; vor allem erleichterte das Stufenprofil die Einfügung der Querstreifen.[1] Die Verlegung der Löwenköpfe nach innen zu erklärt sich aus praktischen Erwägungen: so lassen sich die Türflügel leichter aufziehen — die Bernwardstür ist ja weit schwerer als die Willigistür —; so greifen sie auch in die Reliefs weniger störend ein. Auffallend bleibt, daß die Hildesheimer Löwenköpfe keine Kragen haben, wie sie die der Mainzer Tür gehabt zu haben scheinen. Der Grund dieser Abweichung ist vielleicht wiederum die Rücksicht auf die Reliefs: Die Löwenköpfe sollen nicht noch mehr Platz wegnehmen.

[1] Vielleicht hat auf die Gestaltung des Rahmens auch das Vorbild der Genesisbildertafel der Bibel aus Tours eingewirkt, die nach unserer Vermutung (vgl. S. 37 ff.) für die ersten Reliefs der Tür, die Adam- und Evadarstellungen, als Vorlage diente. In den jüngeren Bibeln von Tours (vgl. Tafel 14—16) sind die Genesisbilder von einem zwei bis dreistreifigen Rahmen umzogen, innerhalb dessen schmale Querbänder die einzelnen Darstellungsreihen abteilen.

ZWEITER ABSCHNITT.

DER TECHNISCHE ZUSAMMENHANG.

Die Willigistür besteht ebenso wie die Bernwardstür aus zwei Flügeln, die sich mit Zapfen in Pfannen drehen. Daß in Mainz bei geschlossener Tür der linke Flügel über den rechten greift, in Hildesheim der rechte über den linken, ist ein kleiner Unterschied, der nichts bedeutet.

Die Art des Gusses ist bei beiden Türen dieselbe. Auch die Flügel der Willigistür sind voll gegossen.

Wichtig ist vor allen Dingen eine Vergleichung der Metallmischungen. Durch das Entgegenkommen des Herrn Prälaten D. Friedrich Schneider in Mainz bin ich in der Lage, das Ergebnis einer Untersuchung des Metalls der Willigistür, die er im Jahre 1893 durch den Hofsilberschmied Jak. Posen in Frankfurt a. M. hat ausführen lassen, hier zum erstenmale zu veröffentlichen. Danach enthält

Der linke Flügel	Der rechte Flügel	
	1. Probe	2. Probe[1]
Kupfer 74,18	80,11	78,89
Zinn 16,62	13,43	14,34
Zink 2,27	(1,59)[2]	1,65
Blei 7,02	4,87	(5,12)

[1] Die zweite Probe geschah auf Grund reichlicheren Materials an Bronze

[2] D. Schneider schreibt mir: «Bei der ersten Probe vom rechten Flügel die Bohrspähne so gering, daß direkte Bestimmung des Zinkgehaltes nicht möglich war; mittelbar ließ sich die Annahme von (1.59) feststellen; so auch bei ( ) der anderen Probe, wo das Ergebnis nachweislich festgestellt werden konnte, da andere Metalle fehlten.»

Zum Vergleiche seien auch die Legierungen der später aufgesetzten Löwenköpfe hinzugefügt:

	Linker Löwenkopf		Rechter Löwenkopf	
	1. Probe	2. Probe	1. Probe	2. Probe
Kupfer	84,49	85,19	84,56	84,59
Zinn	11,27	11,23	14,11	13,71
Blei	3,69	3,65	1,49	1,52

Den Metallgehalt der Bernwardstür hat der Chemiker der kgl. geologischen Landesanstalt und Bergakademie in Berlin, Dr. Klüß, im April 1906 untersucht. Das Ergebnis ist folgendes:

	Linker Flügel	Rechter Flügel
Kupfer	76,56	77,22
Blei	11,25	8,64
Zinn	7,33	8,50
Zink	4,30	5,04
Eisen	0,21	0,28
Arsen	0,15	0,18
Nickel	0,12	0,08

Auf die einzelnen Prozentzahlen dieser Analysen ist nicht allzuviel Gewicht zu legen. Sie treffen die tatsächlichen Mischungsverhältnisse stets nur ungefähr, da die verschiedenen Metalle in einer Bronze nicht gleichmäßig gelagert sind.[1] Man kann an einer neuen Bronze schon mit bloßem Auge Stellen mit stärkerem Kupfergehalt und Stellen mit stärkerem Zinngehalt an der dunkleren oder helleren Färbung erkennen; so werden auch zwei von derselben Bronze an verschiedenen Stellen entnommene Proben kaum eine völlig gleiche Mischung ergeben. So ist z. B. aus den abweichenden Zahlen von den beiden Flügeln der Willigistür keineswegs zu schließen, daß verschiedene Bronzemischungen angewandt worden seien.

Auch der verschwindende Gehalt der Hildesheimer Bronze an Eisen, Arsen und Nickel bedeutet keinen Unterschied von der Mainzer Bronze, ebensowenig der starke Bleigehalt. Wahrscheinlich waren diese Metalle in den Kupfer- und Zinnerzen enthalten.

[1] Vgl. E. Heyn, Ueberblick über den gegenwärtigen Stand der Metallographie. Zeitschrift des Vereins deutscher Ingeniöre, Band 49, Berlin 1900.

Dagegen zeigen beide Bronzen eine bedeutsame Uebereinstimmung: sie enthalten Zink. Diese Uebereinstimmung ist darum so wichtig, weil sich die Bronzen durch diesen Zusatz von der üblichen Legierung unterscheiden.

Metallisches Zink versteht man erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts darzustellen. Doch verwandte man Zink schon vorher in der Form des Galmei, eines zinkhaltigen Erzes, das man dem Kupfer beim Ausschmelzen aus seinen Erzen zusetzte, wodurch das Kupfer goldgelbe Färbung bekam. Die Römer nannten den Galmei cadmia, die Mischung von Kupfer und Galmei Golderz, aurichalcum. Die Bronze der Willigistür sowohl als der Bernwardstür ist eine Legierung von aurichalcum und Zinn.

Reiche Galmeilager finden sich in der Gegend der Maas. Daher kommt es, daß die mittelalterlichen Erzgießer dieser Gegend, die Dinandiers, Lambert Patras und Meister Regnier von Huy, nicht Zinnbronze, sondern Zinkbronze verwenden.[1] Aus Zinkbronze bestehen auch zahlreiche aus gallischen Werkstätten hervorgegangene antike Bronzeeimer, die man am Rhein und in Hannover gefunden hat,[2] und auch sonst läßt sich gerade für den gallischen Erzguß die Verwendung von aurichalcum nachweisen.[3] Leider wissen wir über die Zusammensetzung der

[1] Briefliche Mitteilung von Museumsdirektor Dr. Anton Kisa in Godesberg a. Rh.

[2] Anton C. Kisa, die römischen Antiken in Aachen. Sonderabdruck aus der westfälischen Zeitschrift für Geschichte und Kunst Band 25, S. 4.

[3] Der von Strzygowski besprochene Bronzeaufsatz im Besitze des Grafen Wilczek in Wien (Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts in Wien Band 4, Wien 1901, S. 190) enthält 84,27 % Kupfer, 7,38 % Blei, 3,99 % Zink, 3,81 % Zinn und 0,0429 % Eisen. In Alkuins Propositiones ad acuendos invenes findet sich folgende Rechenaufgabe: Est discus qui pensat libras XXX sive solidos DC. habens in se aurum, argentum, aurichalcum et stannum. Quantum habet auri. ter tantum habet argenti. Quantum argenti. ter tantum aurichalci. Quantum aurichalci, ter tantum stanni. Dicat qui potest, quantum in unaquaque specie pensat? Aus Kupfer, Zink und Zinn besteht übrigens auch der siebenarmige Leuchter des braunschweiger Domes (Zeitschrift für christliche Kunst 1898, S. 48), aus Kupfer und Zink der siebenarmige Leuchter im Münster zu Essen (vgl. oben S. 121, Georg Humann, die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Düsseldorf 1904, S. 194), der ehemalige Kronleuchter des Domes in Goslar und die Träger des Krodoaltars in Goslar (Martin Heinrich Klaproth, Beiträge zur chemischen Kenntnis der Mineralkörper, 6. Band, Berlin und Stettin 1815, S. 132 und 134).

karolingischen Bronzen in Aachen nicht Bescheid: sowohl Dr. Kisa als mir ist die Erlaubnis zur Untersuchung vom Kollegiatstiftskapitel verweigert worden. Da sich auch in der Umgegend von Aachen Galmeilager finden, ist es sehr leicht möglich, daß auch sie Zink enthalten. Sollte es der Fall sein, so spräche eine große Wahrscheinlichkeit dafür, daß der Gießer der Willigistür an die Ueberlieferung der Gußhütte Karls des Großen anknüpfte.

Der Gießer der Bernwardstür gebrauchte dieselbe Metallmischung wie der Gießer der Willigistür. Daraus darf man schließen, daß er aus derselben Ueberlieferung schöpfte, aus derselben Schule stammte wie jener.

DRITTER ABSCHNITT.

DER ZEITLICHE ZUSAMMENHANG.

Die Entstehungszeit der Bernwardstür haben wir bereits festzustellen gesucht. Wir fragen nun, wann die Willigistür in Mainz entstand.

Die gewöhnliche Angabe ist, sie sei in den achtziger Jahren des 10. Jahrhunderts gegossen worden. Diese Angabe ist aber sehr schlecht beglaubigt. Eine gleichzeitige oder überhaupt mittelalterliche Nachricht über das Jahr der Vollendung der Bronzeflügel gibt es nicht. Wir haben überhaupt nur ein vollgültiges Zeugnis über die Herkunft der Bronzetür: die von dem Gießer Beringer stammende Inschrift auf dem Türrahmen, nach der das Werk unter Erzbischof Willigis (975—1011) entstanden ist.[1] In zweiter Linie kommt noch eine Stelle aus der Gedächtnisinschrift auf Erzbischof Willigis in Betracht, die sich ehemals am Turme der Stephanskirche in Mainz befand und in Abschriften erhalten ist.[2] Die auf die Tür bezüglichen Verse lauten:

Urbe Moguntina sunt aeris et ostia bina,
ad gradus valvas matris Christi dedit ambas.

Die Entstehungszeit dieser Inschrift läßt sich nicht mehr sicher ermitteln; wahrscheinlich ist sie ein Erzeugnis des späten Mittelalters. Aus diesen Quellen erfahren wir also nur,

[1] Vgl. S. 143.

[2] Franz Xaver Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande, 2. Teil, Freiburg i. B. 1892, S. 121, Nr. 261

daß die Bronzetür eine Stiftung des Erzbischofs Willigis ist; näheres über die Zeit des Gusses melden sie nicht.

Die Ansetzung in die achtziger Jahre des 10. Jahrhunderts stammt von einem Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, Nikolaus Serarius. Dieser schreibt in seiner mainzischen Geschichte[1]:

Anno 988 vel circiter a Moguntinis consulibus et civibus aedificata B. Virgini aedes, quae ad gradus dicitur, quaeque postea, ut infra dicetur, a Sigefrido et Arnoldo nonnihil immutata. Sed huic Willigisus valuas illas duas aereas, quae in forum ferunt, donauit.

Es ist zu beachten, daß Serarius nichts unmittelbar über die Entstehungszeit der Türflügel aussagt; er bestimmt nur die Bauzeit der Liebfrauenkirche[2] und fügt hinzu, dieser habe Erzbischof Willigis die bronzene Tür geschenkt. Aber schon die Angabe über die Erbauung der Liebfrauenkirche erregt lebhafte Bedenken. Sie setzt für die Zeit des Willigis Verhältnisse in Mainz voraus, wie sie sich erst durch die bürgerlichen Verfassungskämpfe bildeten. Ferner finden wir in keiner sonstigen Quellenschrift etwas davon erwähnt, daß die Liebfrauenkirche unter Willigis erbaut worden sei. Die Angabe bei Serarius klingt auch gar nicht so, als ob er sie aus einer bestimmten Quelle schöpfe. Bei seinen sonstigen Mitteilungen vergißt er nie hinzuzufügen, woher er seine Kenntnis habe; er würde wohl auch hier seinen Gewährsmann nennen, wenn er einen hätte. Man beachte auch die Unsicherheit seiner Angabe: anno 988 vel circiter. Wenn es über die Bauzeit einer Kirche eine bestimmte, alte, schriftliche Ueberlieferung gibt, so nennt sie das Jahr der Grundsteinlegung oder der Weihe und lautet nicht so luftig und allgemein: anno 988 vel circiter. Diese Ausdrucksweise zeigt, daß es sich um eine Vermutung handelt. Es ist auch nicht schwer zu sehen, worauf sich diese Vermutung gründet. Die Bronzetür ist laut Inschrift eine Stiftung des Willigis, sie hing an der Liebfrauenkirche; also — schloß Serarius — ist die Liebfrauenkirche unter Willigis ge-

[1] Moguntiacarum rerum ab initio usque ad Reverendissimum et illustrissimum hodiernum archiepiscopum ac Electorem dominum D. Ioannem Schwichardum libri quinque auctore Nicolao Serario. Moguntiae 1604.

[2] Diese hieß nach den Stufen, die zum Eingange hinanführten, s. Mariae ad gradus, Mariagredenkirche.

baut worden. Seine Zeitbestimmung erklärt sich aus der Inschrift von St. Stephan. Dort werden als Werke des Erzbischofs Willigis der Reihe nach aufgeführt. Die Stephanskirche, die Kirchen in Derlam und Jecheburg (?), die ehernen Türflügel der Stufenkirche, die Viktorskirche und schließlich die Brücken bei Aschaffenburg und Bingen.[1] Serarius führt zuerst im Anschluß an Marianus Skotus und Trithemius die drei großen Kirchbauten in Mainz auf, den Dom, St. Stephan, St. Viktor. Zum Jahre 987 erwähnt er den Kirchbau in Derlam, und unter der Jahreszahl 989 bringt er die Brückenbauten. Den angeblichen Bau der Liebfrauenkirche und die Schenkung der Türflügel, für die ihm keine Zahl überliefert ist, schaltet er an der Stelle ein, wo die Inschrift von den Türflügeln redet: zwischen Derlam und den Brücken. So kommt die Zeitangabe 988 heraus. Das vel circiter aber zeigt, daß dem Serarius selbst die Sache sehr unsicher vorkommt.

Bei unserer Untersuchung haben wir von den Angaben des Serarius völlig abzusehen; wir können uns für Ereignisse des frühen Mittelalters nicht auf so unbestimmte und so wenig beglaubigte Behauptungen eines Geschichtsschreibers aus dem 17. Jahrhundert verlassen. Von einem Bau der Liebfrauenkirche unter Willigis wissen wir nichts. Die erste Nachricht über diese Kirche ist die des Marianus Skotus, daß sie im Jahre 1069 nach einem Neubau eingeweiht worden sei.[2] War damals ein Neubau nötig geworden — von einer Feuersbrunst oder sonst

[1] Wiedergabe bei Volusius (F. X. Kraus a. a. O.):

Stephanicum in monte templum facit hoc bene sponte.
Thuringis Derlam fecit Iecheburque Valernam.
Urbe Moguntina sunt aeris et ostia bina,
Ad gradus valvas matris Christi dedit ambas.
Templum Victoris quod struxit, stat tibi foris.
Pontem construxit apud Aschaffburg, bene duxit
Ac pontem per Nahe, miles transit quoque verna.

In der Wiedergabe des Latomus (a. a. O.) steht die Zeile über die Viktorskirche, die hier die fünfte ist, an zweiter Stelle, so daß sich die Reihenfolge ergibt: St. Stephan, St. Viktor, Derlam und Jecheburg, Türflüge! der Liebfrauenkirche, Brücken bei Aschaffenburg und Bingen. Das ist eine rein sachliche Ordnung.

[2] Mariani Scoti Chronicon zu 1069 (S S. V. 560): Consecratio novi monasterii sanctae Mariae in Mogontia 9. Kal. Decembris feria secunda die sancti Clementis.

einer Zerstörung wird nichts gemeldet — so wird der erste Bau wohl vor die Zeit des Willigis fallen. Mehr läßt sich nicht sagen; es ist aber in der Regel so, daß, während wir über die Gründung der Dome gut unterrichtet sind, die Anfänge der Pfarrkirchen ganz im dunkeln liegen.

Für die Frage, in welchen Abschnitt der über drei Jahrzehnte dauernden Regierungszeit des Erzbischofs Willigis der Guß der Bronzetür fällt, sind wir ganz auf innere Gründe angewiesen.

Innere Gründe sprechen zunächst entschieden gegen eine so frühe Entstehungszeit wie sie Serarius und mit ihm die Mehrzahl unserer Kunstgeschichten annimmt. Die Willigistür ist die erste seit Karls des Großen Zeit geschaffene Bronzetür. Stolz weist der Künstler in der Inschrift darauf hin, daß mit diesem Werke wieder die Höhe der karolingischen Erzgußtechnik erreicht sei. Ist der Guß der Türflügel eine so ausgezeichnete und für ihre Zeit bedeutsame Leistung, so versteht man nicht recht, warum die neue technische Errungenschaft nicht weiter ausgenützt worden ist, warum mit der Vollendung dieses ersten und einzigen Werkes die Uebung des Erzgusses in Mainz mit einemmale wieder erloschen ist. Man versteht es wenigstens nicht unter der Voraussetzung, daß der Guß der Türflügel in die ersten Jahre des Erzbischofs Willigis fällt, dem doch der seine ganze Regierungszeit ausfüllende Bau des Domes ebenso wie einst Karl dem Großen sein Aachener Münster mannigfaltige Gelegenheit zur Ausstattung mit bronzenen Schmuckwerken gab. Dagegen wird das plötzliche Aufhören des künstlerischen Erzgusses erklärlich, wenn seine Blüte in Willigis letzte Zeit fällt. Dann ist es sein Nachfolger Erkenbald, der die durch Willigis neubelebte Kunst wieder vernachlässigte; unter Erkenbald scheint ja auch der Bau des Domes liegen geblieben zu sein. Aehnlich ist es in Hildesheim: nachdem Bernward den Erzguß eingeführt hat, bleibt er in Uebung bis zu seinem Tode; unter Godehard hören wir nichts mehr von Bronzewerken.

So möchte ich die Entstehung der Mainzer Erztür mehr an das Ende der Regierung des Erzbischofs Willigis setzen. Darauf führt auch eine andere Ueberlegung. Ist die Willigistür

wirklich für Liebfrauen gegossen worden? Sollte sie ursprünglich nicht doch für den Dom bestimmt gewesen sein?

Der Dom St. Martin war Willigis künstlerisches Lebenswerk wie die Michaelskirche in Hildesheim dasjenige Bischof Bernwards. Dreißig Jahre wurde daran gebaut.[1] Es war die Hauptkirche der Hauptstadt des größten deutschen Erzbistums, und sicher war es das Streben des Bauherrn, ein die Bedeutung seines Erzbistums recht glanzvoll verkörperndes Baudenkmal zu schaffen. Nach dem Grundriß und den erhaltenen Resten zu urteilen, war es eine für die damalige Zeit sehr stattliche Kirche, und auch die gleichzeitigen Quellen rühmen die Pracht dieses Domes.[2] Nun erfahren wir, daß Willigis eine Flügeltür aus Erz gießen ließ. Wir hören, daß seit Karls des Großen Zeit diese Technik nicht mehr für solche Werke angewandt worden war. Wir lesen aus den selbstbewußten Worten der Inschrift, mit welchem Stolz man diese Leistung betrachtete. Und diese Tür sollte nicht für die erste Kirche der Stadt bestimmt gewesen sein, die doch damals im Bau war? Wenn gerade unter Willigis die lange vernachlässigte Kunst des Erzgusses wiederaufgenommen wird, so hängt das doch sicherlich mit der allgemeinen Belebung der künstlerischen Tätigkeit zusammen, die eine solche Aufgabe wie der Bau eines erzbischöflichen Domes herbeiführen mußte. Ein solches Unternehmen mußte geschickte Erzgießer heranziehen, denn der Bau bedurfte besonders großer und guter Glocken. Es ist doch kein Zufall, daß uns bei Gelegenheit des Baues der Aachener Pfalzkapelle, die besonders reich an Erzgußwerken ist, die Geschichte von dem unübertrefflichen Glockengießer Tanko aus St. Gallen überliefert wird, der das von Karl dem Großen für die versprochene Meisterglocke gespendete Silber unterschlug und dafür vom Glockenklöppel erschlagen wurde.[3] Wir dürfen vermuten, daß

[1] Annales Wirciburgenses zu 977 (S S. II. 242): pro quo constituitur Willigisus, qui in primis coepit aedificare monasterium sancti Martini.

[2] A H zu 1009: Monasterium quoque Mogonciacense . . . constructum a Willigiso archiepiscopo maximo decoris studio 3. Kal. Septembr. miserabili periit incendio. Vita Meinwerci (S S. XI. 114): Willigisus post incendium monasterii Magontiensis honorifice ab eo constructi . . . secundo ad Christum migravit.

[3] Monachi Sangallensis gesta Caroli I 29.

die Willigistür aus derselben Gußhütte hervorging, in der die Glocken für den Martinsdom gegossen wurden. Um so merkwürdiger ist es, daß diese Tür nun nicht für den Dom gearbeitet sein soll, sondern für die Liebfrauenkirche, die damals wahrscheinlich nicht einmal im Bau war, sondern längst bestand. Warum soll Willigis den Ruhm, eine erzgegossene Tür zu besitzen wie die Aachener Pfalzkapelle, nicht seinem Dom, sondern der städtischen Pfarrkirche zugewandt haben? Ich wage die Vermutung, daß die ehernen Türflügel ursprünglich nicht für Liebfrauen bestimmt waren sondern für den Dom.[1]

Gleichwohl bleibt die Angabe in der Inschrift der Stefanskirche bestehen, daß Willigis die bronzenen Flügel der heiligen Maria zu den Stufen geschenkt habe. Wie läßt sich das zusammenreimen? Ich glaube, daß folgende Tatsache die Lösung gibt: am Tage der Einweihung des Domes, am 30. August 1009, entstand ein Feuer, das den eben vollendeten Bau, das Werk dreier Jahrzehnte, in Schutt und Asche legte. Dies wird der Grund gewesen sein, daß die eherne Tür in die Liebfrauenkirche gebracht wurde. Entweder war sie am Tage der Domweihe noch nicht fertig und wurde nun, nach der Zerstörung des Domes, um überhaupt noch Verwendung zu finden, der

[1] Diese Vermutung hat bereits K. A. Schaab (Geschichte der Stadt Mainz 2. Band, Mainz 1844, S. 36) aufgestellt; er stützt sie aber mit unzureichenden Gründen. Sein Hauptbeweis ist, daß als im Jahre 1804 die bronzenen Türflügel an das Marktportal des Domes gebracht wurden, sie dort ganz genau in die steinerne Einfassung gepaßt hätten, ohne daß man daran das geringste hätte zu ändern brauchen. Dieser Umstand wird auch sonst als Merkwürdigkeit erwähnt (Predigt des Herrn Bischofs von Mainz bei Gelegenheit der feierlichen Glockenweihe in der Domkirche zu Mainz den 24. September 1809. S. 31. Franz Werner, der Dom von Mainz und seine Denkmäler 1. Teil, Mainz 1827, S. 333. K. L. Schall, Erzbischof Adalbert I. von Mainz. Programm des großherzoglichen Gymnasiums zu Mainz 1866—1867. S. 22). In Wirklichkeit paßt aber die Bronzetür garnicht so ausgezeichnet in das Marktportal, wie man es immer darstellt. Zwischen dem unteren Rande der Türflügel und der Schwelle bleibt ein Abstand, und auch der obere Rand reicht nicht ganz an den Türsturz, sondern nur an eine unter diesem angebrachte eiserne Schiene. Die äußeren Rahmenleisten der Flügel sind bei geschlossener Tür nicht zu sehen. Das Marktportal ist also für die Bronzetür etwas zu hoch und etwas zu schmal. Es ist so bemessen, daß Breite und Höhe im Verhältnis 1 : 2 stehen, es ist also nicht für die Willigistür eingerichtet. Natürlich kann dieser Umstand auch nicht g e g e n unsere Vermutung angeführt werden. Das Marktportal hat seine jetzige Gestalt ja erst um 1200 empfangen.

Liebfrauenkirche überlassen; oder sie war beim Brande unversehrt geblieben, da man aber das kostbare Erzgußwerk nicht in den Ruinen hangen lassen wollte, gab man ihm an der Liebfrauenkirche einen seiner würdigeren Platz. Die Liebfrauenkirche lag neben dem Dome.

Ist die Willigistür für den Mainzer Dom geschaffen worden, so läßt sich danach die Entstehungszeit ungefähr bestimmen. Die Ausstattung einer Kirche, Türen, Fenster u. dgl., pflegt doch erst in Angriff genommen zu werden, wenn der Bau selbst seiner Vollendung entgegengeht. War die Bronzetür am Weihetage bereits fertig, so war sie jedenfalls noch nicht lange fertig. Als Entstehungszeit wird man daher die letzten Jahre vor der Einweihung, ungefähr die Jahre 1005—1009, annehmen dürfen.

Zu diesem Ergebnis kommt man auch von einer anderen Seite. Es scheint mir aus der Inschrift der Willigistür hervorzugehen, daß diese Tür kurz vor der Bernwardstür entstanden ist.

Die Inschrift, die sich in drei Absätzen über den Rahmen der Tür hinzieht, lautet[1]: Postquam magnus imperator Karolus suum esse iuri dedit naturae, Willigisus archiepiscopus ex metalli specie valvas effecerat primus. Beringerus huius operis artifex lector, ut pro eo dominum[2] roges, postulat supplex.[3]

Es wird hier behauptet, diese Metalltür sei die erste, die seit Karls des Großen Tode zustandegebracht worden sei. Diese Ausdrucksweise ist in mancher Beziehung lehrreich.

Es folgt daraus zunächst, daß der Verfasser der Inschrift w u ß t e, daß seither noch nirgends ein ähnliches Werk entstanden war. Die Voraussetzung ist, daß, wenn irgendwo eine Tür aus Erz

---

[1] Die Inschrift ist fehlerhaft abgebildet bei Franz Hubert Müller, Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde durch Kunstdenkmale, 1. Jahrgang, Darmstadt 1832, Tafel zu S. 58, und bei Heinrich Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, 5. Auflage, 1. Band, Leipzig 1883, S. 104; richtig bei Franz Xaver Kraus, die christlichen Inschriften der Rheinlande a. a. O., und (teilweise) bei Heinrich Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, Leipzig 1905, Fig. 353, S. 397.

[2] Oder deum? Das Wort ist DM abgekürzt.

[3] Auf den Füllungsflächen der Tür ist der Freiheitsbrief des Erzbischofes Adalbert I. aus dem 12. Jahrhundert eingegraben. Diese Inschrift kann hier natürlich unberücksichtigt bleiben.

gegossen worden wäre, eine Nachricht davon auch nach Mainz gekommen wäre. Der kurze Satz gibt uns einen Begriff, wie eng damals die künstlerische Welt war, wie lebhaft die Beziehungen zwischen den einzelnen Kunststätten: ein Mann wie Willigis wußte Bescheid, was in den einzelnen Klöstern, an den einzelnen Bischofsitzen an Kunst betrieben wurde. Das ist nur möglich, wenn zwischen den Werkstätten ein sehr reger Verkehr und Austausch bestand. Wir dürfen uns denken, daß in dieser Zeit des neu erwachenden künstlerischen Lebens auf Synoden und Reichstagen die beteiligten Bischöfe und Aebte untereinander auch die heimische Kunsttätigkeit eifrig besprachen, von eigenen Fortschritten berichteten, nach fremden forschten, daß neue technische Errungenschaften, die an einem Orte gemacht wurden, überall die lebhafteste Aufmerksamkeit fanden.

So wird auch das stark betonte primus in der Inschrift verständlich. Wer so nachdrücklich versichert, ein Werk als erster fertiggebracht zu haben, setzt voraus, daß alsbald andere da sein werden, die die gleiche Leistung aufweisen; er will ihnen gegenüber seinen Vorrang wahren. Das ist nach dem eben Ausgeführten auch leicht erklärlich. War der Verkehr zwischen den Kunststätten so lebhaft, die gegenseitige Aufmerksamkeit so rege, so ist es selbstverständlich, daß ein eifriger Wettbewerb bestand. Wenn irgendwo ein bedeutendes Werk entstanden, ein technischer Fortschritt geglückt war, so reizte das die übrigen kunstliebenden Großen zur Nachahmung; Besuche fremder Kunstwerkstätten dienten dazu, Anregungen zu eigenem Schaffen zu sammeln. Es wird uns von Bischof Bernward so anschaulich erzählt, daß er auf seinen Reisen stets die Augen offen hatte, wo etwa bedeutendere Kunstschöpfungen entstanden waren, aus denen sich etwas lernen ließ; daß er stets junge Künstler mitnahm, die er auf alles Neue, was ihnen entgegentrat, aufmerksam machte und zur Nachahmung anspornte.[1] Man darf darin nicht so sehr einen besonderen Charakterzug Bernwards sehen; die Inschrift der Willigistür läßt uns ahnen, daß es die übrigen Bischöfe nicht

[1] VB 6.

anders machten, daß dies gegenseitige Aufpassen, Nachahmen und Uebertreffenwollen im Charakter jener ganzen künstlerisch ungemein regsamen Zeit liegt. Hatte Willigis eine Flügeltür aus Bronze gießen lassen, so war zu erwarten, daß dies Beispiel andere zu ähnlichen Versuchen anreizen würde.

Wenn wir nun sehen, daß noch zu Willigis Lebzeiten in Hildesheim eine Bronzetür gegossen wird, die in der äußeren Formengebung von der Willigistür abhängig erscheint und in der technischen Ausführung mit ihr übereinstimmt, so werden wir nicht annehmen, daß zwischen beiden Werken zwanzig Jahre liegen. Wir werden vermuten dürfen, daß es der frische Eindruck der neu geschaffenen Tür in Mainz war, der Bischof Bernward antrieb, es ebenfalls mit dieser Technik zu versuchen. Ja, wenn sich die in der Inschrift liegende Hindeutung auf nachfolgende Werke ähnlicher Art so überraschend prompt erfüllt, so möchte man fragen, ob nicht etwa schon der Verfasser der Inschrift als er diese Tür ausdrücklich als die erste kennzeichnete, eine Kunde davon hatte, daß anderwärts bereits ein ähnliches Unternehmen im Gange war. Er schreibt: valvas effec e r a t primus. Weshalb die Form der Vorvergangenheit? Man mag daraufhinweisen, daß in karolingischen Bauinschriften mitunter das Plusquamperfektum statt des Perfektums erscheint. Es sind Verse wie dieser:

Arnulfus frater templum renovaverat istud.[1]

Aber es sind doch Ausnahmen, und vor allem, es sind stets Verse; unter dem Zwange des Versmaßes ist eine solche Freiheit in der Anwendung der Zeitformen leichter verständlich. In der Mainzer Türinschrift aber erhält das Plusquamperfektum durch den Zusatz primus noch ein besonderes Gewicht. Wenn man liest, daß jemand eine Leistung z u e r s t zustandegebracht h a t t e, so ergänzt man doch in Gedanken unwillkürlich, daß inzwischen ein z w e i t e r dasselbe untenommen h a t. So wird die Inschrift am natürlichsten so zu verstehen sein, daß damals, als sie in die gegossenen Türflügel eingegraben wurde, bereits die Bernwardstür in Hildesheim in Angriff genommen war, daß der Verfasser der Inschrift davon wußte und dieser Tür ausdrück-

[1] Von Alkuin. Mon. Germ. Poetae Car. I 324.

lich den Vorrang vor der Nachfolgerin in Hildesheim sichern wollte.

Fällt die Herstellung der Willigistür in die letzten Jahren des Mainzer Dombaues (bis 1009), so reicht die Entstehungszeit dieser Tür tatsächlich noch in den Zeitraum hinein, den wir für die Arbeit an der Bernwardstür angenommen hatten (1008 bis 1015).

Es ist danach zu vermuten, daß, ehe die Bronzetür in Hildesheim begonnen wurde, Bischof Bernward in Mainz war, daß er dort die noch unvollendete Willigistür sah und dadurch auf den Gedanken gebracht wurde, die Michaelskirche mit einer ähnlichen Tür zu schmücken.

VIERTER ABSCHNITT.

ERGEBNISSE.

Die Arbeit an der Bernwardstür begann nach unserer Berechnung bald nach Bernwards französischer Reise. Auf der Rückkehr von dieser Reise kam Bernward durch Mainz.

Das wird in den Quellen zwar nicht ausdrücklich erzählt; es ist aber nicht anders möglich. Nachdem Bernward seine Gebete am Grabe des hl. Martin vollendet hatte, reiste er zunächst nach Aachen, um den König, Heinrich II., zu besuchen. Mit diesem fuhr er dann nach Frankfurt auf die Synode, die zur Beratung über das neugeplante Bamberger Bistum berufen worden war.[1] Dieser Weg mußte ihn durch Mainz führen. Denn daß er etwa das Lahntal entlang und über den Taunus nach Frankfurt gezogen sein sollte, ist undenkbar; und falls er sonst einen Umweg machte, mußte er schließlich doch durch Mainz kommen.

Die Synode in Frankfurt fand am 1. November 1007 statt; im Oktober also war Bernward in Mainz. Es war sein erster Besuch seit der Beendigung des Gandersheimer Streites; jahrelang hatte dieser Mainz und Hildesheim entzweit, am 5. Januar 1007 endlich hatten Willigis und Bernward Frieden geschlossen.[2]

In den Jahren vorher war der freundschaftliche Verkehr und damit die Möglichkeit einer Beeinflussung auf künstlerischem

[1] VB 41.
[2] VB 43.

Gebiete ausgeschlossen. Die Versöhnung aber war aufrichtig und herzlich gewesen, der unterlegene Erzbischof war in die Bruderschaft des Hildesheimer Domkapitels eingetreten und bewies sich fürderhin als Bernwards Freund.

So wird er Bernward auch bei jenem ersten Besuche in Mainz freundschaftlich und herzlich aufgenommen haben, und gewiß ließ sich der Hildesheimer Bischof die Gelegenheit nicht entgehen, sich über die inzwischen eingetretenen Fortschritte im Dombau zu unterrichten und die einzelnen Arbeiten zur Ausstattung des fast vollendeten Bauwerkes eingehend zu studieren.

Er kam von einer weiten Reise. Das erinnert uns an die Worte Tangmars: Ingeniosos namque pueros et eximiae indolis secum vel ad curtem ducebat vel quocumque longius commeabat, quos quicquid dignius in ulla arte occurrebat, ad exercitium impellebat.[1] Diese Worte schrieb Tangmar, während Bernward in Frankreich war, oder bald nachher;[2] er hat daher gewiß vor allem diese Reise dabei im Sinne gehabt. Wir dürfen also annehmen, daß Bernward damals mit einem Gefolge junger Künstler nach Mainz kam. Dort trat ihnen etwas «Würdigeres» vor Augen: eine aus Erz gegossene oder in Erz zu gießende Flügeltür; vielleicht sahen sie erst das Wachsmodell. Wir können uns leicht denken, wie der Eindruck auf Bernward und seine Künstler war: «ad exercitium impellebat». Der Plan entstand, eine Tür in gleicher Technik für St. Michael herzustellen: einer der begleitenden Künstler erhielt den Auftrag, das Gußmodell zu formen.

Bei dieser Arbeit richtete er sich nach dem Vorbilde, das er in Mainz gesehen hatte. Er gab seiner Tür eine ähnliche Einteilung und Umrahmung, wie sie die Willigistür hatte: jeder Flügel umzogen von schlichten, glatten Rahmenleisten und in der Mitte geteilt durch eine breite Querleiste. Die so entstandenen großen Flächen teilte er aber noch weiter durch je drei schmälere Leisten; diese kleineren Felder füllte er mit Reliefs.

Durch nichts kann der Wetteifer, der damals zwischen den

[1] VB 6.
[2] Vgl. S. 102.

einzelnen Kunststätten herrschte, und der unternehmende Sinn Bischof Bernwards besser gekennzeichnet werden, als daß er das Mainzer Werk, das ihm die Anregung zu der eigenen Schöpfung gab, sogleich zu übertrumpfen suchte: die Hildesheimer Bronzetür mußte auch Reliefs haben. Hildesheim hatte Mainz im Gandersheimer Streite geschlagen. Hildesheim sollte auch in der Kunsttätigkeit Mainz übertreffen. Die Hildesheimer Bronzetür wurde prächtiger als die Mainzer; in Mainz berief man sich nun um so geflissentlicher auf den Ruhm, die erste Tür dieser Art geschaffen zu haben.

Wenn Bernward auf den Gedanken kam, das von Mainz übernommene Türschema mit Reliefs zu füllen, so muß er vorher irgendwo Relieftüren gesehen haben. Daß ihm gegossene Relieftüren begegnet waren, ist nicht anzunehmen. Soviel ich sehe, gibt es unter den antiken und altchristlichen Prachttüren, die noch vorhanden oder durch literarische Nachrichten bekannt sind, keine, die mit Reliefs geschmückt und dabei ganz aus Erz gegossen wären; es sind holzgeschnitzte Türen oder Türen mit aufgenagelten Bronzeplatten. Bernward scheint in der Tat der erste gewesen zu sein, der Türflügel mit Reliefs in einem Stücke goß. Wahrscheinlich war es die Erinnerung an reliefierte Holztüren, die ihm den Gedanken eingab, seine Erztür mit Reliefs auszustatten. Es mögen ihm auf seinen Reisen mehrfach derartige Kunstwerke entgegengetreten sein, von denen wir nichts mehr wissen. Doch bleibt die Vermutung Adolf Bertrams, daß Bernward bei seinem Aufenthalt in Rom von der mit zahlreichen Reliefdarstellungen bedeckten Holztür von S. Sabina in Rom einen starken Eindruck empfangen habe, beachtenswert.

«Am 4. Januar 1001 kam Bernward nach Rom. Kaiser Otto III. eilte aus dem kaiserlichen Palaste ihm bis St. Peter entgegen. Am 5. Januar empfangen Papst und Kaiser Bernward in Ottos Palaste und «der Herr Kaiser erlaubte nicht, daß er in seine Herberge zurückkehre, sondern gab ihm neben seiner eigenen Wohnung das glänzendste Unterkommen.» (Thangmar, Leben Bernwards, 19. Kapitel.) Bernward wohnte also während des mehrwöchentlichen römischen Aufenthalts im Kaiserpalaste; dieser lag auf dem Aventin

(Hüffer, Note 1 auf S. 29 der Uebersetzung Thangmars). Die Kaiserburg lag auf dem Aventin neben dem Kloster der hl. Bonifacius und Alexius (Reumont, Geschichte der Stadt Rom. II, 313); dieses Gebäude aber grenzt unmittelbar an S. Sabina. In unmittelbarer Nähe der Wohnung Bernwards lag also die herrliche Sabina-Kirche mit ihrem derzeit frei und offen liegenden Portale. Jeder Gang zur Stadt führte Bernward an diesem Portale vorbei. Es ist undenkbar, daß auf Bernward, der damals in der Blüte seiner künstlerischen Schaffensfreudigkeit und Erfindungskraft stand, dieses Meisterwerk altchristlicher Plastik nicht den tiefsten Eindruck gemacht habe.»[1]

Zum Schlusse kommen wir wieder auf die Frage zurück von der wir im Anfange dieses Teiles ausgegangen waren: woher ließ Bernward den Gießer zum Gusse der Türflügel kommen? Nach allem, was bisher ausgeführt wurde, spricht die größte Wahrscheinlichkeit dafür, daß der Gießer aus Mainz kam. Darauf deutet vor allem die Aehnlichkeit der Bronzemischungen beider Türen. Bernward hätte wohl auch kaum den Plan gefaßt, der Erztür des Willigis ein gleiches Kunstwerk in Hildesheim gegenüberzustellen, wenn sich ihm nicht in Mainz zugleich die technischen Kräfte für die Ausführung dieses Planes geboten hätten. Wir dürfen vermuten, daß die Bernwardstür gegossen ist von einer Persönlichkeit, die am Gusse der Willigistür beteiligt war. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß es der Meister Beringer selbst war, der zum Gusse der Bernwardstür nach Hildesheim kam. Jedenfalls dürfen wir das eine als Ergebnis unserer Untersuchung festhalten: Die Erzgießkunst ist aller Wahrscheinlichkeit nach von Mainz aus in Hildesheim eingeführt worden.

---

[1] Aus der Schrift von Adolf Bertram, die Türen von St. Sabina in Rom. das Vorbild der Bernwardstüren. Hildesheim, Kornacker.

REGISTER.

Aachen, Altartafel 6. 25[1]. 43[3]. 69.
— Buchdeckel 69.
— Erztüren 124. 136. 140. 142.
— Pinienzapfen 121 f.
Adalrich 119.
Adelbert, Abt 89 f.
Aelfrics Heptateuch 31.
Aethelwolds Benediktionale 54. 56.
Aire, Sarkofag 70[2].
Andlau, Reliefs 27. 35. 62.
Andrea Pisano 103.
Ashburnhampentateuch 32. 36.
Astkreuz 64 f.
Augsburg, Erztür 79. 124.
Aurichalcum 135.
Autun, Sakramentar 55.
Aventinus 120.

Bamberg, Alkuinbibel 8. 15. 18. 22. 37.
— Domstatuen 62.
Basel, Vinzentiustafeln 61.
Benevent, Erztür 56.
Beringer 143. 150.
Berlin Kaiser Friedrich-Museum, Elfenbeintafeln 8. 54 f. 57. 66.
— Altaraufsatz 67.
Bologna S. Petronio, Reliefs 7. 26.
— Elfenbein 55.
Braunschweig, siebenarmiger Leuchter 135[3].
Bronzemischungen 133 ff.
Brüssel, Elfenbein 55 f. 66. Gebetbuch der Kath. von Kleve 61.

Chartres, Glasfenster 62.
Chronicon Hildesheimense 40.
Cismar, Altar 60.
Corbie 38 ff.

Darmstadt, Elfenbeintafeln 35. 54. 56.
Dietmar, B. v. Hildesheim 89.
Dinandiers 135.
Dresden, Bilderbibel 62.
Dürer, Traum des Doktors 62[1].

Echternacher Kodex 57. 66.
Egbertkodex 26[1]. 110[1].
Eilbertustragaltar 66.
Erkenbald 140.
Essen, Buchdeckel 54. 66. 67. 72.
— Siebenarmiger Leuchter 121. 135[3].

Florenz, Erztüren 103. Reliefs am Kampanile 7.
Frankfurt a. M., Diptychon 55.
— a. O., Marienkirche 14.
Freising 119.

St. Gallen, Psalt. aureum 50[1]. 52.
Galmei 135.
Gandersheimer Streit 2. 95 f. 99. 102. 147.
Gebhard, B. von Konstanz 120.
Ghiberti 103. 131.
Glockenguß 118 f. 141.
Goar 62.
Godehard 78 ff. 82. 86 ff. 140.
Goderamm, Abt 89 f. 119[1].
Godeskalk, B. von Freising 119.
Goslar, Bronzen 135[3].
Gozbert von Hersfeld 81. von Tegernsee 118. Mönch 120.
Gregors Homilien 31.

Hannover, Taufstein 10. 27.
Hersfeld 81.
Hildesheim Dom, Bernwardskruzifix 81[2]. Bernwardssäule 103 ff. 119[1].
— Epiphaniaskapelle 118.
— Godehardskirche 85.
— Kreuzkapelle 97 f. 118.
— Magdalenenkirche, Bernwardskreuz 92.
— Michaelskirche 2. 78 f. 83 ff. 97. 118. Grabstein 86.

Hildesheim, Moritzkirche 87.
Holbein, Totentanz 32.
Holthuson 88.

Kädmon 26.
Klosterneuburg, Altaraufsatz 67.
Köln, Beinkästchen 32[3]. 35. Kußtäfelchen 67.
Korvei 120.
Kosmas Indikopleustes 46[5].
Kottonbibel 7. 14. 18. 46[5].

Lambert Patras 135.
Liverpool, Elfenbein 54. 56.
London, karol. Bibel 8. 14. 18. 23. 37.
— Kottonbibel 7. 14. 18. 46[5]. Elfenbeintafeln 60. 70[2].
Lutwin 31 f.

Mailand, Elfenbein 51. Paliotto 51. 94.
Mainz, Dom 122. 141 f.
— Liebfrauenkirche 122. 138 f. 142 f.
— Stefanskirche 137. 139.
— Willigistür 122 ff.
Mauerkirchen 120.
Michael 11. 25[1]. 30. 35.
Modena, Reliefs 43. 46.
Monreale, Erztür 31. 35. Kapitelle 27.
Monza, Ampulle 65.
München, Handschriften 26[1]. 43. 50[1]. 55. 57. Elfenbein 70[2].

Naumburg, Stifterbilder 45[2].
Noailles, Bibel von 22.
Nowgorod, Erztür 65.
Nürnberg, Reliefs an St. Lorenz und St. Sebald 60.
— Germ. Museum, Gemälde Wolgemuts 61.

Orvieto, Reliefs 7. 10.
Osnabrück, Elfenbein 54. 56.

Paris, Bibel Karls des Kahlen 8. 14. 19. 37.
— Homilien Gregors 31.
— Louvre, Elfenbein 51.
— Notre Dame, Relief 61.
Pesaro, Elfenbein 46.
Petershausen 120.
Poussay, Evangeliar 50[1].
Protevangelium Jakobi 51. 55 f.
Psalterium aureum 50[1]. 52.
Pseudomatthäus 55.

Quercia, Jacopo della 26.

Ravenna, Maximiniansstuhl 55.
— Mosaiken 43.
— Sarkofag 70[2].
Regnier von Huy 135.
Reichenau-Oberzell, Wandgemälde 65.
Reliefstil 104.
Rembrandt, Ostermorgen 71.
Richer von Reims 80.
Rom, Bibel von San Paolo 8. 15. 21. 27. 34. 37. 72. Mus. Kircheriano, Elfenbeinkasten 70[2]. S. Sabina, Tür 149.
Rotegard von Hilwardshausen 100.

Salerno, Altartafel 10. 44[2].
Salome 55 f.
Serarius 138.
Spalato, Holztür 74.
Speculum salvationis 14.

Tangmar 2. 91 ff. 148.
Tanko 141.
Tegernsee 41. 118.
Tours, karolingische Bibeln 8. 14. 29[1]. 33. 35. 37 ff. 132[1].
Türen 126 ff.

Udalrich 121.
Ulm, Münsterreliefs 14. 46.

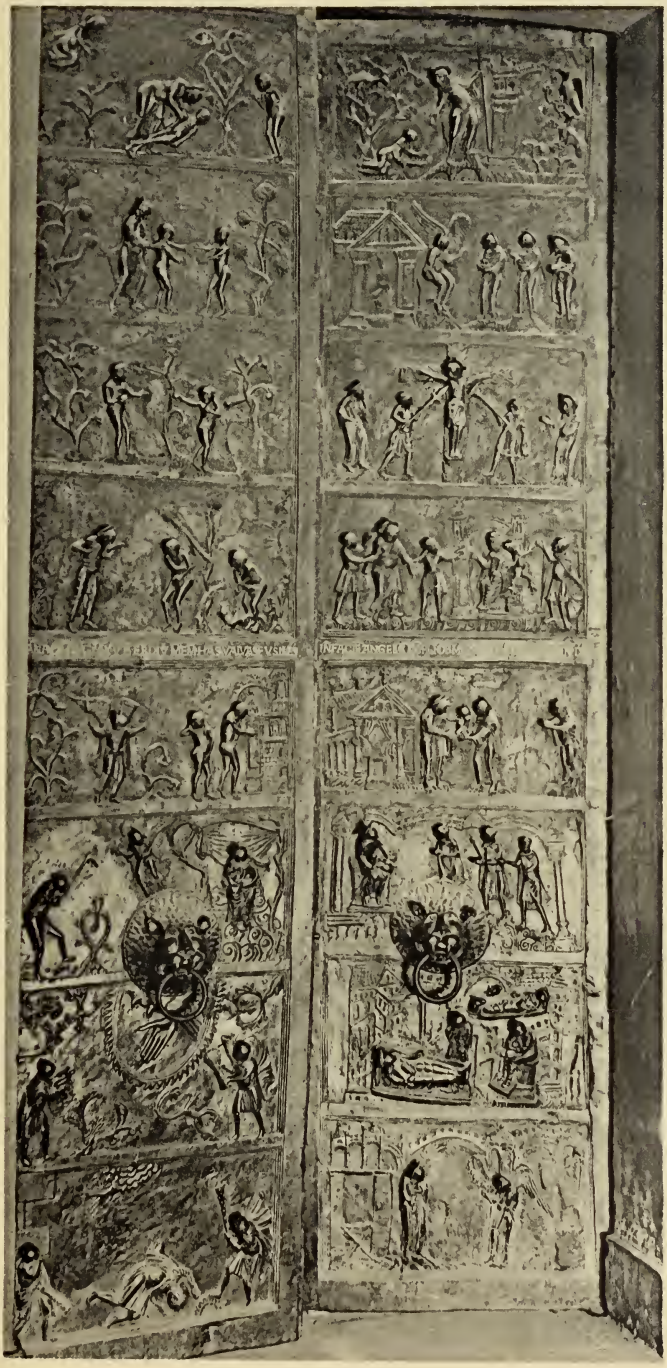
Venedig, Mosaiken 8. 10. 14. 18. 21. 26. 33. 43.
Verona, Erztür 32[3]. 79.
Vita Adae et Evae 11. 30. 32. 35.
Vita Bernwardi 2. 91 ff. 101. 148.
Vita Godehardi 79. 86. 91.
Volksschauspiel 61 f.

Walpurgiskasten 66.
Welfenschatz 66.
Werden, Pyxis 55.
Wiener Genesis 21. 43.
Willigis 2. 137 ff. 148.
Wolfhere 79. 91.
Wrisbergholzen 88.

Zinkbronze 135 ff.

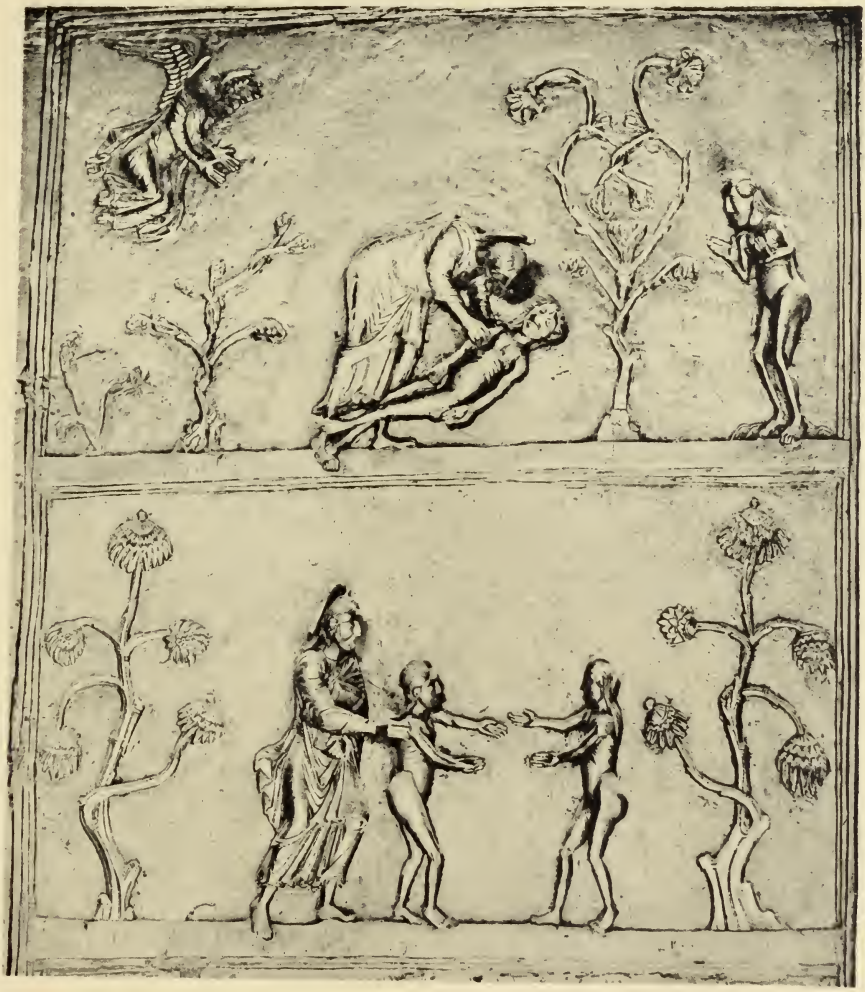
TAFELN

DIE MICHAELSKIRCHE IN HILDESHEIM (SÜDSEITE).



Aufnahme der kgl. preußischen Meßbildanstalt.

DIE BERNWARDSTÜR UND DIE BERNWARDSSÄULE IM DOME ZU HILDESHEIM.

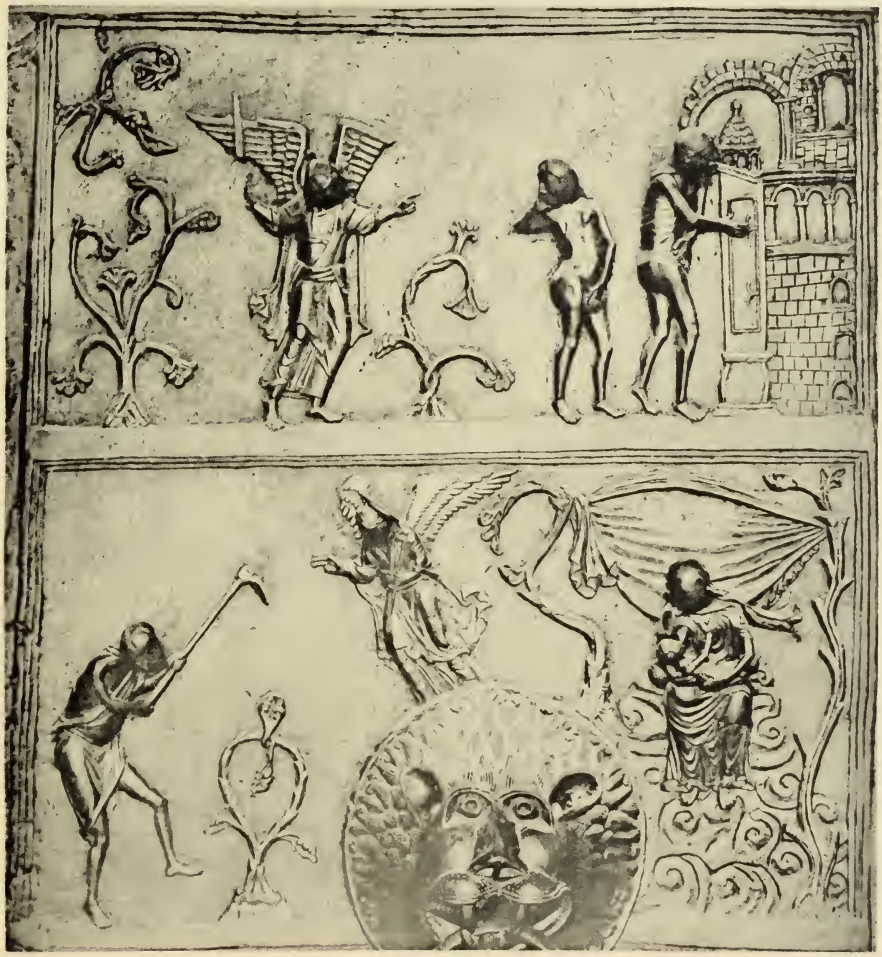


Aufnahme von Dr. Franz Stœdtner, Berlin.

BERNWARDSTÜR IN HILDESHEIM. — ERSCHAFFUNG ADAMS. ZUFÜHRUNG EVAS.

Aufnahme von Dr. Franz Stœdtner, Berlin.

BERNWARDSTÜR IN HILDESHEIM. – SÜNDENFALL. STRAFGERICHT.



Aufnahme von Dr. Franz Stœdtner, Berlin.

BERNWARDSTÜR IN HILDESHEIM. — AUSTREIBUNG. ARBEIT.

Aufnahme von Dr. Franz Stœdtner, Berlin.

BERNWARDSTÜR IN HILDESHEIM. — OPFER DER BRÜDER. BRUDERMORD.

Aufnahme von Dr. Franz Stœdtner, Berlin.

BERNWARDSTÜR IN HILDESHEIM. — VERKÜNDIGUNG. GEBURT CHRISTI.

Aufnahme von Dr. Franz Stœdtner, Berlin.

BERNWARDSTÜR IN HILDESHEIM. — DIE HEILIGEN DREI KÖNIGE. TEMPELGANG.

Aufnahme von Dr. Franz Stoedtner, Berlin.

BERNWARDSTÜR IN HILDESHEIM. — VERURTEILUNG. KREUZIGUNG.

Aufnahme von Dr. Franz Stœdtner, Berlin.

BERNWARDSTÜR IN HILDESHEIM. — MAGDALENA. FRAUEN AM GRABE.

Aufnahme von Franz Krost, Mainz.

WILLIGISTÜR AM DOME ZU MAINZ.

LÖWENKÖPFE AN DER WILLIGISTÜR.

AUS DER ALKUINBIBEL IN BAMBERG.

AUS DER KAROLINGISCHEN BIBEL IN LONDON.

AUS DER BIBEL KARLS DES KAHLEN IN PARIS.

AUS DER KAROLINGISCHEN BIBEL IN SAN PAOLO BEI ROM.

34-B1413

27. **Suida, Wilhelm,** Albrecht Dürers Genredarstellungen. 3. 50

28. **Behncke, W.,** Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —

29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —

30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. 4. —

31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —

32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —

33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —

34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —

35. **Schmerber, H.,** Dr., Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —

36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —

37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —

40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt. Sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —

41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —

42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —

43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit 48 Zinkätzungen. 4. —

45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Abbildungen. 20. —

46. **Schubert-Soldern, F. von,** Dr., Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —

47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —

48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Tafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —

50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 38 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —

51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —

52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —

53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —

54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —

55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50

56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —

57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50

58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —

59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —

60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —

61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —

62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50

63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius. Sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —

64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —

65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —

66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten. Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —

67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —

68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —

69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —

70. **Bogner, H.,** Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. 2. 50

71. **Escher, Konrad,** Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. 8. —

72. **Bogner, H.,** Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. 3. —

73. **Bogner, H.,** Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. 3. —

74. **Janitsch, Julius,** Das Bildnis Sebastians Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln und 2 Abbildungen. 2. —

75. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 30 Lichtdrucktafeln. 12. —

76. **Geisberg, Max,** Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. 12. —

77. **Major, E.,** Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Mit 25 Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 15. —

78. **Ludwig, Heinrich,** Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. 6. —

79. **Rauch, Christian,** Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 31 Tafeln. 10. —

80. **Ludwig, Heinrich,** Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 4. 50

81. **Dibelius, Fr.,** Die Bernwardstür zu Hildesheim. Mit 3 Abb. im Text und 16 Lichtdrucktafeln. 8. —

Unter der Presse:

Schuette, M., Schwäbische Schnitzaltäre. Mit ca 80 Tafeln in Lichtdruck.

Stadler, Franz J., Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst.

Kutter, P., Joachim von Sandrart. Eine kunsthistorische Studie.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.